

IGREJA CASA MUSEU

Restauro e reapropriação do Conjunto Franciscano de Mariana

instituto pedra

IGREJA CASA MUSEU

Restauro e reapropriação do Conjunto Franciscano de Mariana

Organização
Jurema Machado

instituto pedra

INSTITUTO PEDRA
COORDENAÇÃO EDITORIAL
JUREMA MACHADO

TEXTO
ÁLVARO DE ARAUJO ANTUNES
BENJAMIM SAVIANE
JUREMA MACHADO
NATALIA CASAGRANDE SALVADOR
TÉRCIO VOLTANI VELOSO
VIVIANE LONGO

ENSAIO FOTOGRÁFICO
NELSON KON

CAPA E DESENHO GRÁFICO
CRISTIANE DIAS/RARUTI DESIGN

REVISÃO DE TEXTO
MARIANA MOURA

REGISTRO FOTOGRÁFICO
BENJAMIM SAVIANE
CAROL REIS
HENRIQUE PERDIGÃO
INSTITUTO PEDRA
JADE IASMIN
MARCO AURELIO RIBEIRO
MARILENE MARINHO
PERUAÇU ARQUEOLOGIA
SILVIO OLIVEIRA
TALES CASTRO



Sumário


Foto: Nelson Kon, 2022

Donde nasce também, que nenhum homem nesta terra é repúblico, nem zela, ou trata do bem comum, senão cada um do bem particular.

Frei Vicente do Salvador

O patrimônio cultural e a gestão do bem comum

Instituto Pedra

Em *História do Brasil*, livro seminal da historiografia brasileira, concluído em 1627, e de onde se extraiu a epígrafe desta apresentação, frei Vicente do Salvador (c. 1564-1639), padre nascido na Bahia, descreve a sociedade colonial, "não só os que de lá vieram, mas ainda os que cá nasceram" (Salvador, 1889, p. 16), inclusive o próprio clero, como dominados por desejos e atos individualistas e mesquinhos, tirando o que havia de melhor para si ou para o Reino, enquanto aqui tudo faltava ou era precário. A historiadora Heloisa Starling, em sua obra *Ser republicano no Brasil colônia: a história de uma tradição esquecida* (2018), atribui a frei Vicente o primeiro registro impresso do conceito de "república" no país. Antes, em *O povo brasileiro*, Darcy Ribeiro (1995, p. 136) já o havia descrito como "o primeiro intelectual assumido como inteligência do povo nascente, capaz de olhar nosso mundo e os mundos dos outros com olhos nossos", espécie de voz de uma incipiente noção de cidadania e de identidade brasileira em formação.

Esse estado colonial nada "repúblico", socialmente desigual e estratificado, deu lugar a associações de leigos, fossem as confrarias voltadas para a prática de ofícios, fossem as religiosas, que, além de devocionais, visavam cuidar das necessidades cotidianas de seus membros. No século XVIII, surgiram as Ordens Terceiras, mais complexas e hierarquizadas, por manterem estreita relação com os religiosos regulares e agregarem, a partir de regras rígidas de acesso, as elites locais, a quem distribuíam privilégios tanto no plano espiritual quanto no secular.

Pelo fato de a região aurífera ser objeto de leis restritivas à instalação do clero regular, as Ordens Terceiras proliferaram em Minas Gerais, especialmente a partir da segunda metade do século XVIII. A Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana foi fundada em 1758, começou a construir sua imponente igreja em 1763 e teve papel importante no uso e manutenção da "Casa da Ordem", conjunto que, com o apoio do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e do Instituto Cultural Vale (ICV), o Instituto Pedra restaurou entre 2019 e 2022 e onde instalou o Museu de Mariana.

Como visto, a começar pelas pioneiras Santas Casas de Misericórdia no século XVI, há no Brasil, desde então, instituições a que hoje poderíamos, por analogia, chamar de instituições do "terceiro setor", algumas mais republicanas, outras nem tanto, atuando, sobretudo, nas áreas de saúde e educação, mantendo orfanatos e ações de assistência social. Somente no século XX, o governo de Getúlio Vargas deu maior institucionalidade a essas associações, aplicando o conceito de "utilidade pública" e estabelecendo formas mais claras para a relação dessas instituições com o Estado. Ao longo do processo de redemocratização, muitas organizações de natureza assistencial se somaram às organizações comunitárias e aos movimentos sociais, e surgiram diversas organizações não governamentais. Nas décadas seguintes, a pressão pela diminuição da máquina estatal e a emergência dos chamados "direitos difusos", entre eles o direito ao patrimônio ambiental e cultural, levaram ao surgimento de uma profusão de organizações na área ambiental e, em menor quantidade, na área do patrimônio. Nesse contexto, criamos, há 10 anos, o Instituto Pedra.

Nossa atuação é, em grande parte, financiada por recursos de doações e leis de incentivo à cultura, e trabalhamos sempre pautados por uma abordagem social e ética do patrimônio, a qual buscamos alcançar por meio da inovação, da transmissão de conhecimento, da eficácia e da transparência. O fato de o patrimônio cultural ser muito mal defendido na árida disputa pelos orçamentos públicos explica a lógica das leis de incentivo à cultura, em especial a Lei Rouanet, que, por meio de renúncia fiscal, funciona para apartar uma fatia dos recursos provenientes dos impostos e destiná-los diretamente à cultura e à conservação do patrimônio.

Tanto a utilização do incentivo fiscal quanto as melhores condições de execução desses recursos e de outras doações têm gerado uma demanda crescente pela atuação do Instituto Pedra. Por "melhores condições de execução" não se entenda "liberalidade nos gastos e nas contratações", que, ao contrário, são rigorosamente fiscalizados, seja por imposição das regras das leis de incentivo, cada vez mais aprimoradas, seja por exigências específicas de doadores e patrocinadores. As condições de execução do trabalho em Mariana apresentam particularidades que exemplificam concretamente essa afirmação.

O primeiro desafio foi a distância temporal entre a elaboração dos projetos, contratados em 2013 pela Prefeitura de Mariana com recursos federais do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) Cidades Históricas, e o início das obras, que só se deu em 2019, após a aprovação da revisão dos projetos pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e a viabilização da primeira etapa do patrocínio pelo BNDES.

A qualidade e precisão dos projetos é um desafio recorrente nos trabalhos de restauração. No caso de Mariana, o processo de arruinamento da Casa da Ordem, conhecida como "Casa do Conde de Assumar", avançou substancialmente nesse hiato de tempo, especialmente pelo fato de o imóvel encontrar-se vazio e sem manutenção. A condição física da casa, aliada a uma nova proposta do Instituto Pedra para os elementos contemporâneos adicionados ao projeto, exigiu sua completa reelaboração pela equipe do instituto e uma nova aprovação do IPHAN. No caso da igreja, muito mais estável e em melhor estado de conservação, a lacuna do projeto decorreu da impossibilidade, inerente aos projetos contratados com recursos públicos, de realização de prospecções profundas na fase de diagnóstico, uma vez que, na maioria dos casos, não se tem uma data precisa para o início das obras. Assim, não seria possível promover prospecções mais invasivas sem a perspectiva de sua recomposição, o que acarretou várias situações imprevistas quando se teve acesso, pela desmontagem, às estruturas de telhado e de forros, cimalhas, fundos dos altares, campas etc. O instituto desempenhou um papel que dificilmente poderia ter sido cumprido no caso de uma contratação pelo poder público, permitindo aprofundar o diagnóstico e agregar consultorias específicas para os aspectos estruturais, além de ter contado com sua própria equipe para a revisão dos projetos.

Uma condição excepcional enfrentada pelo Instituto Pedra no caso de Mariana foi o fato de que, dos 24 meses de obras, em 18 deles estivemos sob o regime da pandemia de Covid-19. Essa situação implicou aumento das áreas de canteiro, visando ao distanciamento dos trabalhadores, vários pontos de higienização, horários diferenciados em refeitórios e vestiários, diminuição do efetivo por afastamento motivado pela quarentena, dificuldade de contratação de funcionários com maior experiência devido à limitação de idade, restrição das viagens da equipe de acompanhamento e fiscalização, custos adicionais com equipamentos de proteção individual (EPI), exames laboratoriais frequentes, produtos de higiene, entre outros itens. Para além dos nossos cuidados mundanos, os moradores de Mariana atribuem a São Roque o milagre de ter curado uma peste que assolou a cidade no passado. O santo, cujo altar fica na nave da igreja, então fechada para restauração, estava guardado na sede da Arquidiocese, mas, em 2020, a comunidade o transladou para a vizinha Igreja de Nossa Senhora do Carmo e lá esteve até o fim da pandemia e a reabertura do templo de São Francisco.

Outra particularidade, que infelizmente não é usual na restauração de bens culturais, foi termos alcançado uma ação completa, sem lacunas, percorrendo exaustivamente todos os elementos do espaço de intervenção, do invólucro das edificações, passando por suas condições de segurança, a todos os elementos decorativos, bens integrados e imaginária, das mais diversas escalas, materiais e técnicas. A tudo isso, somaram-se o projeto e a implantação da primeira etapa do Museu da Cidade de Mariana e, na sequência, o equacionamento de sua gestão por meio do patrocínio do Instituto Cultural Vale a uma organização gestora.

Esse conjunto de fatores nos faz acreditar não só em nossa instituição, mas também em modelos de gestão que, resguardados por princípios éticos inarredáveis, demonstram ser possível uma atuação republicana em que o bem comum determina a condução de todos os atores. Assim, pudemos alcançar, com otimismo e alegria, um patrimônio hoje intensamente reapropriado pela cidade e por todos os que valorizam nosso legado cultural.

Referências

BARBOSA Gustavo Henrique. Ordem Terceira de São Francisco de Mariana: fé e poder na segunda metade do século XVIII. **Temporalidades**: Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFMG, Belo Horizonte: UFMG, v. 2, n. 1, p. 101-111, jan./jul. 2010.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. As Ordens Terceiras de São Francisco nas Minas Coloniais: cultura artística e procissão de cinzas. **Estudos de História**, Franca: Unesp, v. 6, n. 2, p. 121-134, 1999.

SALVADOR, frei Vicente do. **História do Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1889.

STARLING, Heloisa. **Ser republicano no Brasil colônia**: a história de uma tradição esquecida. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.



Foto: Jade Iasmin, 2024

Preservar o patrimônio de Mariana: uma iniciativa integrada entre cultura e desenvolvimento

Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES)

Mariana, primitivamente chamada de Ribeirão do Carmo ou Arraial de Nossa Senhora do Carmo, foi uma das primeiras nucleações originárias das expedições dos bandeirantes paulistas que chegaram à região a partir da última década do século XVII. É conhecida como "primaz de Minas", por ter sido a primeira vila, primeira cidade, sede do primeiro bispado e primeira capital de Minas Gerais. A Vila do Carmo, criada oficialmente em 1711, tornou-se uma das maiores produtoras de ouro para o Império Português, datando dessa época a origem do seu importante patrimônio artístico e arquitetônico.

Quando a vila foi elevada a cidade, em 1745, veio a designação de "Mariana", em homenagem à D. Maria Ana de Áustria, esposa do rei D. João V. Vieram também a criação do bispado pelo papa Bento XIV e, em seguida, a instalação da Diocese, inicialmente abrangendo um imenso território, mais tarde desmembrado para constituir outras dioceses em Minas Gerais. O prestígio dessa Diocese deve-se também à fundação do Seminário de Mariana, construído entre 1750 e 1790, com a missão de formar religiosos e permitir o acesso das elites locais à educação superior, tornando-se berço de várias personalidades notáveis não só na religião, mas também nas letras, na magistratura e na política.

A vocação artística e cultural de Mariana irá, ao longo dos anos, se tornar indissociável da imagem da cidade, materializada por alguns de seus filhos ilustres, como o poeta e inconfidente Cláudio Manuel da Costa, o pintor sacro Manuel da Costa Ataíde e o frei Santa Rita Durão, autor do poema Caramuru.

Tombada em 1938 como monumento nacional, por todo esse importante passado, Mariana é um dos municípios mais importantes do Circuito do Ouro, parte integrante da Trilha dos Inconfidentes e da Estrada Real.

Por sua inestimável história, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) tem imensa satisfação em haver contribuído na concepção e no apoio financeiro não reembolsável para a restauração do notável conjunto formado pela Igreja de São Francisco de Assis e pela Casa do Conde de Assumar, em parceria com o Instituto Pedra, o município e a Arquidiocese de Mariana.

Foi possível devolver à população uma das igrejas mais antigas e belas do Brasil colonial, que passou pelas mãos de artistas do quilate de Manuel da Costa Ataíde, Francisco Vieira Servas e, segundo alguns autores, também Aleijadinho. Coerente com diretriz do BNDES, o apoio à restauração se completou ao dotar a Casa do Conde de Assumar de uma nova função social, com a implantação do Museu de Mariana, voltado ao fortalecimento do senso de pertencimento das pessoas que ali vivem e à geração de benefícios econômicos e sociais.

Adicionalmente, a ação do banco em Mariana prossegue com o apoio ao segundo módulo do Museu da Cidade, a se instalar na Rua Direita, em casarão remanescente do século XVIII. Tendo a própria cidade como tema, ambos os museus oferecem espaços de formação, debate e proposição, onde os moradores podem participar tanto como espectadores quanto como agentes que se expressam e se articulam no novo espaço público.

O aporte do BNDES em Mariana contemplou também ações educativas sobre a importância do patrimônio histórico por meio de visitas monitoradas ao canteiro de obras. Outra iniciativa de fôlego é a Escola de Ofícios, um programa de formação voltado para a capacitação nos ofícios tradicionais de construção, cujos artífices contribuíram com o trabalho realizado e seguirão participando da conservação do patrimônio da região.

Como banco de desenvolvimento econômico e social, o BNDES apoia, há mais de 25 anos, a preservação e revitalização do patrimônio cultural brasileiro, com a missão de valorizar a memória e a identidade cultural do país, associada à busca por alternativas econômicas que promovam geração de emprego, renda e bem-estar social. Em Mariana, almejamos, com projetos da natureza dos que acabamos de descrever, estimular a requalificação turística da cidade e reforçar sua vocação para o turismo cultural, trazendo oportunidades para seus habitantes e novas alternativas econômicas para o município.

Conexões e novos olhares pela vitalidade do patrimônio de Mariana

Instituto Cultural Vale

A restauração do Conjunto Franciscano de Mariana é a culminância de um trabalho de muitas mãos. Uma atuação conjunta e colaborativa, com o empenho e o cuidado de todas as pessoas e instituições envolvidas, que devolve um tesouro da arquitetura, da vida comunitária e da história de Mariana para a população não apenas da cidade, mas também de Minas Gerais e de todo o país.

É uma iniciativa que resulta de uma escuta atenta da comunidade e traduz o esforço coletivo de valorização da história e da cultura que fundamentalmente nos constituem como sociedade. Com a restauração da Igreja de São Francisco de Assis, abrem-se novamente as portas aos moradores e visitantes de um ícone do período colonial e um espaço muito significativo para a comunidade, que preserva um acervo artístico ímpar. Conjuntamente a ela, instalado na Casa do Conde de Assumar, o Museu de Mariana se configura como um espaço de memória da cidade, que aborda os aspectos sociais, históricos e culturais da relação com o território.

Essa é uma parceria muito especial e que se conecta à atuação do Instituto Cultural Vale no sentido de preservar memórias, valorizar nosso patrimônio cultural, democratizar o acesso à arte para todos os públicos e fomentar o desenvolvimento sociocultural. Desde 2020, são mais de 830 projetos criados, apoiados ou patrocinados em todo o país.

Acreditamos que a cultura transforma vidas, por meio de iniciativas que conectam pessoas, culturas e territórios. Esperamos que, com a restauração desse tesouro barroco das Minas Gerais, cada vez mais pessoas tenham a oportunidade de conhecer a história e construir novas memórias.

Onde tem cultura, a Vale está.





Foto: Marco Aurelio Ribeiro, 2023

01

O CONDE DE ASSUMAR E AS CASAS PALACIANAS DA VILA DO CARMO

Um problema historiográfico

O conde de Assumar e as casas palacianas da Vila do Carmo
Um problema historiográfico

ÁLVARO DE ARAUJO ANTUNES
TÉRCIO VOLTANI VELOSO



Dom Frei Manoel da Cruz, primeiro bispo de Mariana. Acervo Arquidiocese de Mariana

Em meados do século XX, a historiografia mineira se viu às voltas com um assunto um tanto curioso. Onde teria residido D. Pedro Miguel de Almeida Vasconcelos, conhecido como conde de Assumar, quando governava a capitania de São Paulo e Minas do Ouro entre 1717 e 1721? Embora possa parecer um tema pouco relevante para alguns leitores atualmente, a pergunta tinha e ainda tem seu quilate.

Os estudos sobre administração e política de ontem e de hoje reconhecem que o governo estava atrelado à pessoa do capitão-general que governava as capitanias. A autoridade seguia o governador nos caminhos enlameados que ligavam São Paulo ao rico interior mineiro, em cada pouso coberto de palha onde pouco se oferecia a comer além de farinha de mandioca, nas mesas ricamente ornadas onde se teciam laços políticos, nas casas onde assistia e morava. Nos chamados "palácios", o governador concentrava seus afazeres, despachando resoluções, dando audiência e decidindo os rumos a serem tomados em face dos inúmeros desafios de governar as gentes das minas. Logo, identificar o local onde morou Assumar seria o mesmo que conhecer o endereço, ainda que temporário, do poder (Gaspar, 2016).

Para a história urbana, localizar a residência do governador contribui para a compreensão das representações dos lugares nobres no espaço habitado e produzido pela sociedade (Febreve, 1986, p. 49). As histórias dos arraiais, das vilas, das cidades são contadas em longa duração, no tempo das modificações físicas e culturais que, apesar das resistências da natureza, alteram as condições do espaço. A constituição do urbano é um exercício e um reflexo do poder; um projeto de domínio nos níveis material, populacional, simbólico e de governo (Foucault, 2023, p. 24-26). Ao mesmo tempo, o espaço urbano se apresenta como um imenso discurso, em que os prédios, as igrejas, as residências das autoridades respondiam às normas de comodidade e do decoro (Bastos, 2005). Assim, o espaço urbano resulta da potência modificadora timonada por projetos diversos, mais ou menos claros, os quais refletem valores mutáveis de época em época.

Para a arquitetura, identificar a residência de Assumar consiste em uma oportunidade para se conceber o que seria um palácio no interior do Brasil. O que conferia nobreza a uma residência? Seria seu tamanho e exuberância? Seriam os materiais e as técnicas utilizados na construção? Seria a presença do governador? Em qualquer das respostas para essas perguntas, há uma dimensão técnica e cultural a ser considerada. Em sua materialidade, o espaço da habitação da casa de Assumar compôs o cenário da Vila do Carmo, conferindo-lhe sentido enquanto ponto de referência e distinção.

Se hoje as mencionadas perspectivas atribuíram relevância aos itinerários dos governadores coloniais, por reconhecê-los como vértices de poder, e aos lugares como resultado da ação transformadora e significadora do urbano, na primeira metade do século XX a historiografia tinha como objetivo pioneiro construir a história de Minas Gerais com base documental (Antunes e Silveira, 2007). Assim, perguntar-se onde residiu o conde de Assumar era o mesmo que fixar os cenários de uma narrativa histórica de profundo apelo romântico ao resgate das origens (Silva, 2011, p. 17).

No início do século passado, Diogo Luís de Almeida Pereira de Vasconcelos se dedicou à tarefa de desbravar os arquivos para escrever sobre os acontecimentos fundamentais e os grandes vultos da história de Minas Gerais. Publicada no início do século XX, sua obra localizou a residência de Assumar em uma parte mais elevada da Vila de Nossa Senhora do Ribeirão do Carmo, defronte à praça da cavalhada, na subida para o terreno onde seria erguida a Igreja de São Francisco na segunda metade do século XVIII[1]. Essa mesma residência, em 1748, passaria a acolher o primeiro bispo de Mariana, D. Frei Manuel da Cruz.

O trabalho seminal de Diogo de Vasconcelos deu origem a uma série de controvérsias sobre a localização do chamado "Palácio de Assumar" que mobilizaram a historiografia mineira em meados do século XX. Foi uma discussão repleta de incertezas, não obstante fosse embasada em documentos, cujos registros imprecisos se agregavam a um clima de animosidade entre contendores, gerando confusões que ecoam ainda atualmente. O objetivo deste capítulo é reconstituir os passos desses autores entre os documentos que serviram de alicerce para suas pesquisas que visavam definir onde se localizaria o palácio do infausto conde de Assumar.

1 - Apesar do anacronismo, essa localidade será, por vezes, designada de "Travessa de São Francisco", tal como aparece entre os autores da primeira metade do século XX. Também será simplificada a designação para a designação da Vila de Nossa Senhora do Ribeirão do Carmo, referenciada apenas como "Vila do Carmo". Utiliza-se o termo "Mariana", especialmente depois do ano de 1745, quando a Vila do Carmo passa a ser cidade de Mariana (Vasconcelos, 1904).

ASSUMAR E A SEDIÇÃO DE 1720

Em 1716, D. Pedro Miguel de Almeida Portugal (1688-1756), o terceiro conde de Assumar, foi indicado ao cargo de governador de São Paulo e Minas do Ouro pelo Conselho Ultramarino, órgão central responsável pela administração das colônias portuguesas[2]. Em grande medida, sua indicação e mesmo sua história em Minas Gerais estiveram intimamente associadas à sua biografia e ascendência. Ao juízo do rei D. João V, encaminhado pelo citado conselho, não haveria outra pessoa mais adequada para assumir o importante posto de governança daquela opulenta região, indispensável para a sobrevivência do reino de Portugal.

A família de Pedro Miguel foi elevada à grandeza real no último quartel do século XVII, reconhecimento natural àqueles que haviam apoiado a Guerra da Restauração (1640-1668), entre Portugal e Espanha. Além dos feitos em campo, seus antecedentes contribuíram com o reino em cargos administrativos de primeira monta, como no caso do governo do Estado da Índia. Tratava-se, por certo, de uma família nobre, cujos trabalhos foram reconhecidos e recompensados pelo rei, que a prestigiou com o título de conde da Vila de Assumar e, posteriormente, com o marquesado de Alorna. Embora fosse um serviço duro e repleto de perigos, a vinda de D. Pedro de Almeida para as minas no interior de São Paulo era uma oportunidade ímpar, não apenas pelas riquezas da terra, das quais poderia se aproveitar, mas também pela oportunidade de mostrar sua competência nos serviços do rei (Pereira, 2009).

D. Pedro de Almeida tinha apenas 28 anos quando foi nomeado governador da capitania de São Paulo e Minas do Ouro, em 1717. O futuro terceiro conde de Assumar, ainda que jovem, tinha construído uma respeitável carreira militar na Europa. Contou para sua escolha como governador a experiência no teatro da Guerra de Sucessão Espanhola (1701-1714), onde viveu por oito anos. Residiu ainda em Barcelona com o pai, dividindo seu tempo entre batalhas nas quais se destacou, algumas delas decisivas para o rumo da guerra, e a convivência com letrados e nobres que formavam aquele ambiente cosmopolita. A experiência militar de Assumar era requisito exigido à maioria dos governadores, mas tinha especial valia na tumultuada área mineradora. Afinal, como escreveu D. Pedro de Almeida (*apud* Souza, 2006, p. 97), em seu célebre *Discurso sobre a Sublevação de 1720*, em minas a "terra parece que evaporava tumultos, água exalta motins, o ouro troca desaforos, destilam liberdades os ares".

As dificuldades de governar uma área extremamente instável exigiam uma autoridade com predicados que combinassem talentos militares e tino político, timonado pela "razão de estado". Nos palácios que ocupou, fosse o de Vila Rica, fosse o da Vila Ribeirão do Carmo, no curto período em que governou a capitania, de 1717 a 1721, seriam vividos os grandes dilemas que



D. Pedro Miguel de Almeida Portugal, terceiro conde de Assumar. Acervo Fundação das Casas de Fronteira e Alorna (Lisboa)

2 - Agradecemos a colaboração do professor Luciano Figueiredo na redação desse breve histórico sobre a vida de Assumar e a Sedição de Vila Rica. Ainda sobre a trajetória de D. Pedro de Almeida e Portugal, ver Souza (2006, p. 185-252).

desafiaram o controle político do então centro econômico mais rico de todo o Império Português[3].

Uma de suas principais missões foi a de dirigir a reforma do sistema de cobrança do quinto em Minas Gerais, direito régio que deveria passar a ser recolhido em casas de fundição e moedas a serem introduzidas nas comarcas. Para isso, o governador trouxe companhias de dragões, formadas por soldados portugueses, e organizou previamente uma rede de aliados que lhe garantisse governabilidade. O apoio dos homens bons e potentados da região era garantido por favores recíprocos, o que, para o governador, também representou sua participação pessoal em oportunidades de negócio, como o tráfico de pessoas escravizadas.

A resistência popular fez fracassarem os planos de implementação das casas de fundição. Como em 1719 Assumar esmagou as conspirações escravas e quilombos que se formavam, no ano seguinte a Revolta de Vila Rica lhe custou muito caro. A população da vila, insatisfeita com o novo modelo de cobranças do quinto, dentre outros problemas, foi instigada por potentados locais a se insurgir. A onda de protesto tomou conta desde o dia 28 de junho de 1720, com a invasão de casas e repartições do governo, como a Câmara, além de saques, marchas e prisão dos oficiais. Na manhã do dia 2 de julho, cerca de 1.500 pessoas chegavam à Vila do Carmo, onde dragões e locais com seus escravos armados guarneciam o palácio em que Assumar residia e as casas próximas. Felipe dos Santos, o líder da sedição, se comprometia a não atacar o palácio, desde que aceitasse as reivindicações do movimento. O conde recebeu ali os procuradores, dos quais subiu ao segundo andar do palácio apenas José Peixoto com os pedidos, que, em um primeiro momento de prudente orquestração, foram aceitos. Redigiu-se então o "Termo que se fez sobre a proposta do Povo de Vila rica na ocasião em que veio amotinado a Vila do Carmo" (Fonseca, 2007, p. 558), assegurando todas as conquistas. Lido da janela do segundo andar, o termo causou alvoroço e fez a multidão aclamar o governador e o ouvidor.

Passado o evento, Assumar ordenou a prisão dos cabeças da rebelião e a morte de Luiz Felipe dos Santos, sem o devido processo legal. Ainda mandou queimar as residências dos envolvidos no Morro de Pascoal da Silva Guimarães, pessoa distinta da sociedade de Vila Rica que serviu aos governadores até se indispor com o conde de Assumar. Fora de controle, o fogo teria queimado muitas residências da localidade, que passou a ser nomeada "Morro da Queimada". Tais decisões tisnaram sua carreira, desagradando ao rei. Para justificar seus atos ou se haver com o peso da sua consciência, como propõe o historiador Rodrigo Bentes Monteiro (2023), Assumar teria composto, contando com a destreza de dois padres, o "Discurso histórico e político sobre a sublevação, que nas Minas houve no ano de 1720" – no qual se expedem as razões, para que o excelentíssimo senhor conde-general condenasse sumariamente Felipe dos Santos à morte. Ao retornar à Corte em 1721, D. Pedro de Almeida ficou algum tempo no ostracismo; porém, acabaria por recuperar certo prestígio, tornando-se o primeiro marquês de Alorna e assumindo o vice-reinado da Índia, entre 1744 e 1751.

A Revolta de Vila Rica, entre junho e julho de 1720, tornou-se um dos marcadores da identidade nacional, com força no imaginário coletivo graças à sua presença em livros didáticos por gerações. De maneira anacrônica, o protesto foi associado ao nascimento precoce do espírito de nacionalidade, perspectiva que pode ser contemplada na *História antiga de Minas Gerais*, de Diogo de Vasconcelos (1904). Paradoxalmente, a notoriedade dessa rebelião é acompanhada pela inexistência de estudos exaustivos sobre ela, o que leva a inúmeras generalizações e imprecisões. As narrativas sobre o tema, há até bem pouco tempo, costumavam satanizar a figura do conde de Assumar, sem considerar as nuances de sua atuação ou as opiniões que exarou sobre as ordens que deveria cumprir. O governador foi um hábil negociador no sentido de evitar a radicalização do conflito, suspendendo as casas de fundição e concedendo perdão geral ao primeiro sinal do motim. Na troca de correspondência com o reino, chegou a admitir que era justa a reclamação dos mineiros quanto à cobrança excessiva do quinto. A complexidade de sua presença ficou reduzida à violência inaudita que praticou contra uma das lideranças da revolta.

3 - Segundo Tarcísio Gaspar (2016, p. 13), o conde de Assumar morou, por breves períodos, no palácio velho de Vila Rica, ao pé do Morro de Pascoal Guimarães e próximo à Igreja de Antônio Dias. O palácio, posteriormente, teria abrigado ainda os governadores D. Lourenço de Almeida (1721-1731) e o conde de Galvêas (1732-1735).



Julgamento de Filipe dos Santos, tela de Antônio Parreiras, 1923. Acervo Museu Antônio Parreiras

O DEBATE HISTORIOGRÁFICO

A história do governo de Assumar tornou-se um tópico obrigatório para os autores que escreveram a grande história de Minas Gerais. Uma das preocupações colaterais dessa imensa narrativa das origens foi identificar a residência dos governadores. Perguntavam os historiadores se o edifício onde residiu o governador D. Pedro de Almeida ainda existia no centro histórico de Mariana. Foram vários os palácios dos governadores, ou apenas um? Que informações as fontes traziam sobre o assunto? O que a pesquisa arquivística tinha a revelar sobre o tema? Essas indagações servem aqui como guia para a revisitação do debate que mobilizou os historiadores mineiros em meados do século XX, além de, pincelados aqui e ali, alguns elementos documentais novos.

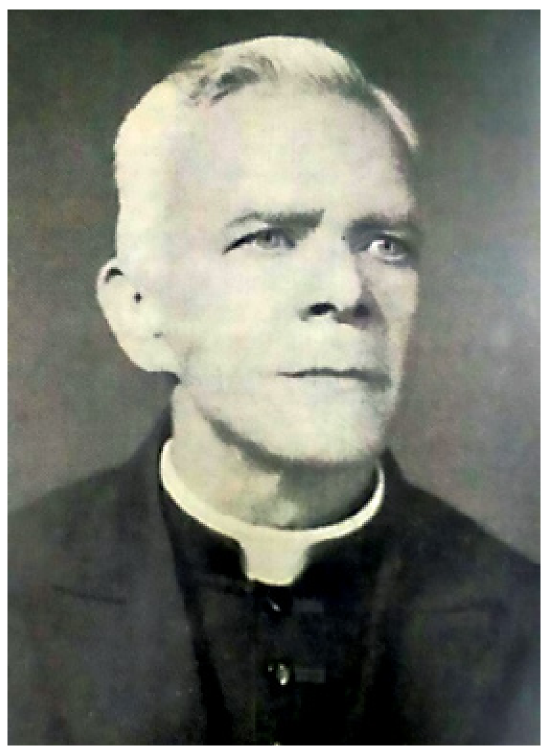
Em Mariana, antiga Vila de Nossa Senhora do Ribeirão do Carmo, a tradição e a memória local atribuem o título de "Palácio de Assumar" ao imóvel localizado na atual Travessa de São Francisco, paralela à igreja de mesmo nome. Com efeito, a arquitetura serve de testemunha para construções de memórias ou mitologias, como se refere Walter Benjamin (2022), de determinadas épocas. Ainda que a crença seja difundida, o que não é nada desprezível para a construção de uma flexível identidade local, coube a alguns historiadores questionar sua pertinência em benefício da certeza. Partindo da tradição, eles buscaram chegar mais próximo do objeto comprobatório, ou seja, da existência documental e material de um ou mais palácios de governadores na Vila do Carmo.

"Nenhum monumento dos primeiros tempos se conservou intacto, como até o presente se acha o Palácio da Vila do Carmo em que morou o Conde de Assumar" (Vasconcelos, 1904, p. 401). Essa breve citação abre o tópico que Diogo de Vasconcelos reservou para o palácio da Vila do Carmo na sua *História antiga das Minas Gerais*. A despretensiosa citação buscava ressaltar a antiguidade do imóvel, um testemunho das técnicas construtivas dos tempos "antigos" das Minas Gerais. Apesar das reformas pelas quais passou ao longo dos tempos, estruturalmente o palacete é um belo exemplar da arquitetura colonial mineira. Quanto a isso, os historiadores não teriam muito a discordar. O ponto de contravenção residia na postulação de que o palacete localizado na Travessa de São Francisco foi a residência do conde de Assumar.

A afirmação de Diogo de Vasconcelos abriu as comportas para uma animada discussão que envolveria diversos historiadores de meados do século XX. Dois deles, Diogo de Vasconcelos e o cônego Raimundo Trindade, concentraram a polêmica, por considerarem o local da residência de Assumar um detalhe relevante para a história

de Minas Gerais. Por trás da questão que envolvia a residência do conde, é possível identificar motivações tocadas por sensibilidades pessoais. Na troca de razões entre esses historiadores, é notável o esforço de Salomão de Vasconcelos em assegurar a posição do tio, Diogo, como o verdadeiro Heródoto da história de Minas Gerais – o mesmo que caracterizou a Igreja mineira como corrupta e dada aos vícios, o que seguramente não agradou os membros da egrégia instituição, dentre eles o próprio cônego citado (Silva, 2011, p. 21). Os argumentos de cada um deles, embora estejam presentes em vários dos seus escritos, aparecem condensados em dois textos utilizados nesta análise. Esse esforço de condensação, a propósito, foi claramente estimulado pela própria polêmica entre autores.





Diogo de Vasconcelos (1843-1927). Acervo Instituto Histórico Geográfico de Minas Gerais

Cônego Raimundo Trindade (1883-1962). Acervo Instituto Histórico Geográfico de Minas Gerais

Salomão de Vasconcelos publicou, em 1937, a obra *O Palácio de Assumar*. Segundo dá a entender o autor nas notas preliminares, a obra era uma resposta aos artigos escritos pelo cônego Raimundo Trindade nos quais defendia que as casas situadas na parte traseira da Igreja de São Francisco não compunham o palácio dos governadores. Essa versão, Vasconcelos (1937, p. 22) chamou de "puro lance imaginoso", defendendo que a casa da Travessa de São Francisco era, sim, um dos palácios dos governadores construídos na Vila do Carmo. Em tréplica, o cônego escreveu um artigo de pouco menos de 50 páginas intitulado "As casas de São Francisco", publicado em 1944, na edição de número oito da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (Trindade, 1944). A bem da verdade histórica, o propósito do artigo era confrontar com documentos a análise de Diogo de Vasconcelos, para demonstrar que a casa em pauta, propriedade da Irmandade da Penitência desde meados do século XVIII, serviu provisoriamente de palácio episcopal, mas nunca foi palácio dos governadores.

De volta à *História antiga das Minas Gerais*, especialmente aos tópicos que Diogo de Vasconcelos (1904, p. 390-402) dedica aos fatos que aconteceram em Ribeiro do Carmo, Vila do Carmo ou Mariana, é possível ter uma perspectiva mais detalhada da origem das polêmicas. Embora em seu texto se refira a "Palácio da Vila do Carmo", Diogo de Vasconcelos reconhece que houve mais de uma residência identificada como palácio na localidade. Além da casa na Travessa de São Francisco, o autor menciona um palácio construído pelo capitão Manoel Antunes de Lemos a mando do governador Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, no primeiro ano da criação da vila, 1711. Lastreado pela documentação, o autor fixou esse primeiro palácio no Largo da Matriz da Conceição, a 90 braças (em torno de 200 metros) da porta da igreja na saída para a praia, ou seja, em direção ao Ribeirão do Carmo. Esse logradouro ficava no lado norte do caminho que depois se converteu na Rua Direita, no arraial de baixo da Vila do Carmo[4].

Poucos anos depois, D. Brás Baltasar da Silveira, sucessor de Antônio de Albuquerque e primeiro morador do palácio, tentou convencer a Coroa a adquirir em definitivo o prédio. O preço de 14 mil oitavas de ouro (cerca de 50 quilos de ouro), pedido por Manoel Antunes de Lemos, parecia justo do seu ponto de vista, pois tinha empenhado grandes recursos próprios na obra, o que o teria "arruinado" financeiramente na empreitada de servir aos governadores. O valor, contudo, foi julgado excessivo e o negócio entre o proprietário e a Coroa não se concretizou. Com isso, continuava a imperar a necessidade de uma residência decente para acolher condignamente os governadores.

4 - Agradecemos os esforços de leitura, organização e interpretação da documentação relacionada aos foros da Câmara de Vila do Carmo das décadas iniciais do século XVIII a historiadora Júlia Ferreira Matos, que desenvolve dissertação de mestrado sobre o tema.

Diante da negativa da Coroa em adquirir as casas de Manoel Antunes de Lemos, a solução teria sido construir novas habitações para servir aos governadores. Para Diogo de Vasconcelos, em algum momento entre 1714 e 1717, deram-se as obras de edificação do palácio na rua que seria denominada "Travessa de São Francisco". Essa casa acabou se perpetuando como o "Palácio de Assumar" e se tornando uma marca na história da cidade de Mariana. A casa teria resistido na forma como foi concebida, quase intocada pela "foice dos séculos, graças às peripécias do seu destino" (Vasconcelos, 1904, p. 402).

O outro edifício, localizado "no largo da matriz, (...) 90 braças da porta da igreja", de acordo com Vasconcelos (1904, p. 397), acabou encontrando um comprador. Com desconto considerável, o casarão assobradado foi adquirido pela Câmara Municipal em 1716 por 6.400 mil oitavas de ouro. Segundo o mesmo autor, após ajustes e reformas, o prédio tornou-se a segunda Casa de Câmara e Cadeia da Vila do Ribeirão do Carmo. Na versão do historiador, portanto, seriam dois os palácios dos governadores: um "palácio velho", localizado na Rua Direita, e um "palácio novo", situado na rua atrás da matriz, que margeava o chamado "Largo da Cavalhada", posteriormente denominada "Travessa de São Francisco", em função da igreja que começaria a ser construída apenas no início da década de 1760.

Essa narrativa não passou incólume pelos olhares mais aguçados de especialistas de meados do século XX que, cotejando a documentação de arquivos, em muitos casos mal organizados, buscaram precisar as informações apresentadas por Diogo de Vasconcelos. Reconhecendo a primordialidade do tio, Salomão de Vasconcelos confirmava a existência do "Palácio de Assumar" na Travessa de São Francisco (Vieira, 2016). Tal postura não o impediu de revisar a obra de Diogo, apontando lacunas, confusões, interpretações equivocadas das fontes e problemas cronológicos difíceis de contornar – questões de menor monta diante da magnificência da *História antiga de Minas Gerais*.

Os deslizes interpretativos e de pesquisa de Diogo de Vasconcelos também foram alvo de crítica por Pandiá Calógeras, Teófilo Feu de Carvalho, Afonso de Taunay e o cônego Raimundo Trindade, este último grande contendor de Salomão de Vasconcelos[5]. Tais historiadores fizeram um enorme esforço de pesquisa, recorrendo às fontes primárias e documentos oficiais encontrados na Câmara Municipal de Mariana, no Cartório Notarial, no acervo da Arquidiocese, entre outros locais. Alguns documentos desconhecidos foram carreados à tona e serviram à precisão dos dados; outros foram revisitados, motivando novas interpretações, como as de Trindade, contestadas por Salomão de Vasconcelos – de fato, as fagulhas mais incandescentes do embate historiográfico seriam produzidas por esses dois historiadores.

A associação que os Vasconcelos fizeram entre a casa do primeiro bispo de Mariana e o Palácio de Assumar não teria causado boas impressões ao cônego Raimundo Trindade. Em meados do século XX, o conde estava em baixa conta, uma vez que o movimento sedicioso de 1720 era compreendido como o prenúncio de uma nação independente. Não por menos, a D. Pedro de Almeida se associavam adjetivos cáusticos, como o de "famigerado", "sanguinário", "príncipe encantado de avariada fama" e "incendiário", em aberta alusão à ordem que seria passada pelo governador de queimar o Morro de Pascoal Guimarães em represália ao levante (Vasconcelos, 1937, p. 23).

Mas nem tudo foi cavilosas discórdias. Era ponto pacífico para os autores a existência de um palácio nas proximidades da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Era um "palácio", ao que tudo indica, com a frente voltada para o Ribeirão do Carmo – para a praia, como diziam –, localizado à direita do espectador que olhasse frontalmente para a referida matriz. Essa é a imagem que aparece na conhecida vista da Vila do Carmo que compõe o *Mapa das Minas de Ouro e São Paulo e Costa do Mar*, com toda a probabilidade, a mais antiga vista de uma vila da região mineradora. Salomão de Vasconcelos (1937, p. 19) recorreu ao mapa para nele localizar a casa que seria o "palácio velho" ou a "casa de Manoel Lemos".

5 - Teófilo Feu de Carvalho parece ter sido o primeiro interessado no tema a sugerir que o palácio dos governadores não era o imóvel localizado na Travessa de São Francisco. Pandiá Calógeras (*apud* Trindade, 1944, p. 306), por sua vez, apontava que a *História antiga de Minas Gerais* carregava uma composição de amável fantasia, uma "narrativa encantadora", mas de seu peso histórico "duvidam muitos historiadores". Essa crítica, ainda que se considere o aspecto enviesado de sua exposição, é retomada pelo cônego Raimundo Trindade (1944, p. 306 e segs.). A respeito da historiografia e da fortuna crítica à obra de Diogo de Vasconcelos, ver: Silva (2013).



Mapa das Minas de Ouro e São Paulo e Costa do Mar que lhe pertence (1714), atribuído a Félix de Azevedo Carneiro e Cunha. Acervo Biblioteca Nacional

Além de concordarem com a existência do palácio dos governadores na Rua Direita, Salomão de Vasconcelos (1937) e Raimundo Trindade (1944) recorreram às tratativas de venda do imóvel, malogradas, em um primeiro momento, em razão do preço, e em seguida bem-sucedidas com a Câmara, ao final de 1716 e início de 1717, por um valor mais acessível, como já foi apontado. Cônego Trindade (1944, p. 289-291) traz, inclusive, a transcrição completa da escritura de compra e venda em 1716.

As diferenças entre os historiadores começam a aparecer em torno da negociação fracassada com a Coroa, em 1714. Diogo de Vasconcelos afirma que foi a partir desse malogro que o palácio "novo" – a casa na Travessa de São Francisco – começou a ser erguido, com recursos concedidos pela Câmara, conforme descrito anteriormente. Salomão de Vasconcelos (1937), no entanto, permite-se fazer um reparo a essa versão: a obra não ficou ao encargo da Câmara, mas foi providenciada pelo padre José Simões, que mais tarde se tornaria vigário colado da Matriz de Nossa Senhora da Conceição. A divergência seria pouco relevante ao final, pois Salomão não deixou de reconhecer a existência de dois palácios de governadores na Vila do Carmo.

Salomão também discordou do tio quanto à proposição de que o imóvel arrematado pela Câmara na Rua Direita, designado de "palácio velho", teria servido como a segunda Casa de Câmara, em substituição à residência do Capitão-mor Pedro Frazão de Brito, primeiro juiz ordinário da Vila do Carmo, que acolheu a instituição municipal na sua criação. Há uma nota no fim desse estudo informando sobre o registro de uma pintura da Casa de Câmara e Audiências, datado de 1733, que não confirma a suposição de que o prédio da Rua Direita tenha servido como Casa de Câmara e Cadeia (Vasconcelos, 1937)[6].

Sobre "as casas" que serviram de palácio na Rua Direita, o cônego Trindade parecia estar mais bem informado que Diogo de Vasconcelos. No *Livro de Registro da Câmara*, Trindade (1944, p. 292-293) encontrou uma ordem régia de 1719 que faz uma breve referência à "morada dos governadores". Trata-se de uma ordem régia em resposta à alegação dos oficiais da Câmara de que não contavam com recursos para reparar e manter funcionais os caminhos da Vila de Nossa Senhora do Carmo. A Câmara estava "com grande empenho", uma vez que comprara um imóvel "nos anos passados" para "morada dos governadores", no valor de 3 mil oitavas de ouro[7]. O rei, D. João V, reconhecia o gesto dos seus leais súditos "quanto a oferta que fazeis das casas que comprastes vos louvo muito e agradeço outrossim esse serviço". A ordem régia, portanto, fazia referência a uma residência comprada pela Câmara, já há alguns anos, que servia de abrigo aos governadores, incluindo D. Pedro de Almeida.

O referido documento não aparece no livro de Salomão de Vasconcelos. Suas investigações documentais sobre o palácio da Rua Direita, que ele chama de "casa de Manoel Antunes de Lemos", se encerraram não muito depois da compra promovida pela Câmara em fins de 1716. Salomão recorreu a um termo de acordo, feito "no cartório do escrivão Garcia do Pilar", entre a Câmara e o governador D. Brás Baltasar para que as casas fossem desocupadas até março de 1716, a fim de passarem por reformas[8]. A partir daí, o que se segue é uma sequência de exercícios imaginativos do autor. Como a Câmara não tinha imóvel próprio, o que é notório em uma série de documentos dessa época, a aquisição poderia servir às audiências dos vereadores e de prisão aos malfeitores. Mas Vasconcelos não confirma a conjetura, uma vez que não encontrou provas de que o governador tenha respeitado o trato registrado em cartório e tampouco de que a Câmara tenha ocupado o imóvel naqueles tempos.

6 - "A leitura desse termo deixa bem à evidência que essa 'Casa da Câmara' mandada pintar e consertar em 1731 não era nem o *Palácio Velho* e nem o prédio atual, do Largo de São Francisco, atual Praça Minas Gerais. Primeiramente, não era o *Palácio Velho* que, em 1731, ainda estava em posse da Fazenda Real. Em segundo lugar, é improvável que um edifício nobre fosse vendido em praça pública pela insignificante quantia de 450$000 (450 mil réis) e ainda fiado por dois anos [...]" (Vasconcelos, 1937, p. 117-118).

7 - A ordem régia se engana quanto ao valor do imóvel, inferior ao que foi despendido na compra da casa construída por Manoel Antunes de Lemos, qual seja, 6.400 oitavas de ouro.

A cautela em fazer algumas afirmações infundadas não impediu Salomão de Vasconcelos (1937) de exercitar a imaginação. O autor se pergunta se a casa adquirida de Manoel Antunes de Lemos pela Câmara foi, de fato, utilizada por D. Pedro de Almeida. Conforme consta em um termo de acórdão dos vereadores datado de 1717, resolveu-se que a morada ao Conde de Assumar seria a "casa da câmara" (Vasconcelos, 1937, p. 47). Mas a que casa se referia o acordão? Seria o imóvel que servia de sede da Câmara naquela altura ou o adquirido de Manoel Antunes de Lemos? Para o autor, há um sentido ambíguo no registro documental, que provoca dúvida e fortalece a possibilidade de que Assumar teria residido apenas nas casas do padre Simões. Como se vê, a busca pela verdade contida nos documentos era repleta de contradições que serviam às elucubrações do discurso historiográfico.

Munido de informações mais precisas, o cônego Trindade consegue dar melhores traços ao percurso histórico do chamado "palácio velho" dos governadores. Segundo o autor, o casarão construído por Manoel Antunes de Lemos, a mando do governador Antônio de Albuquerque, serviu como residência aos governadores, mesmo que tenha sido arrematado pela Câmara nas negociações entre 1715 e 1717. O sobrado e todo um complexo de construções contíguas a ele teriam servido ao conde de Assumar, como se pode concluir da mencionada ordem régia de 1719. Outros registros indicam que o palácio continuou, eventualmente, a acolher os governadores até 1744, quando Gomes Freire de Andrade – primeiro conde de Bobadela e governador da capitania de Minas Gerais em três ocasiões distintas entre 1735 e 1763 –, a mando do rei, devolveu o prédio à Câmara, uma vez que os governadores haviam passado a residir definitivamente em Vila Rica.

8 - "Obrigava a que o dito senhor as despejasse e as deixasse desimpedidas no tempo de três vezes e meio, que findam para o fim do mês de março, de 1716; que, na falta dessa condição as havia por não vendidas, e os oficiais da Câmara desobrigados da compra delas" (Vasconcelos, 1937. p. 46).

O documento de Gomes Freire de Andrade que comprova a devolução da casa da Rua Direita à Câmara Municipal foi citado pelos três autores. A referência feita por Diogo de Vasconcelos evidencia uma confusão que animou – e tornou mais áspera – a discussão entre Salomão de Vasconcelos e o cônego Raimundo Trindade.

Na carta régia datada de 7 de junho de 1744, consta a ordem régia de restituir o palácio, situado na Travessa de São Francisco, à Câmara da Vila do Carmo, já que os governadores tinham se fixado na vizinha Vila Rica e o prédio tornou-se inútil para a Fazenda Real. Devolvido o palácio, a Câmara então passou a prepará-lo para receber o primeiro bispo de Mariana. Para Salomão de Vasconcelos (1937, p. 402), a única intervenção ou modificação feita no prédio original foi "uma janela, convertida em porta nas lojas". As reformas teriam ocorrido no "palácio dos governadores" situado na Travessa de São Francisco. Em momento algum, os Vasconcelos consideraram, ao menos explicitamente, que a obra poderia se referir ao palácio da Rua Direita.

Para o cônego Trindade (1944, p. 294), um dos grandes equívocos dos Vasconcelos foi fundir dois edifícios distintos, "fazendo da Casa de São Francisco o Palácio da Vila do Carmo". Notadamente, na década de 1740, havia dois palácios, o dos governadores, com endereço na Rua Direita, e o do bispo, de propriedade do padre José Simões, na Travessa de São Francisco. E mais, os dois palácios coexistiram no espaço da Vila do Carmo e, a partir de 1745, da cidade de Mariana. Para sustentar seu argumento, o cônego recorreu a uma série de documentos que, organizados cronologicamente, revelam que as "casas que serviram de residência aos governadores", nas palavras de Gomes Freire (*apud* Trindade, 1944, p. 295), não ficavam na Travessa de São Francisco.

De forma complementar, o cônego Trindade traz outra correspondência da mesma autoridade, datada de 1746. A carta tratava da demora em entregar à Câmara "as casas que serviram de residência dos governadores, meus antecessores". A justificativa para o atraso seria ocasionada pela exigência do Conselho Ultramarino de "tirar planta dessa Cidade e das ditas casas para se averiguar se tinham capacidade de servir de Palácio ao novo Bispo" (Trindade, 1944, p. 295). Não se sabe se a ordem foi cumprida, bem como se desconhece a existência dessas plantas. Fato é que o palácio da Rua Direita não viria a acolher D. Frei Manuel da Cruz quando chegou em Mariana no ano de 1748.

Não restam dúvidas, para Trindade, de que o primeiro palácio do bispo seria o construído pelo padre Simões, na lateral do terreno que abrigaria a Igreja de São Francisco. Alguns anos depois, em 1753, um novo palácio episcopal foi erigido no terreno doado pelo minerador e capitão José Torres Quintanilha, na região denominada de "Chácara", em Mariana. A casa na Travessa de São Francisco foi vendida anos depois, em 1758, para a Irmandade da Penitência e se manteve atrelada à Igreja de São Francisco daí em diante. Para o cônego Trindade (1944, p. 300), o prédio designado de "palácio velho" teria confundido Diogo de Vasconcelos, levando-o a igualar a residência dos governadores à do bispo: "o ilustre mestre o deu de boa-fé, despercebidamente, levado pela expressão *Palácio Velho*, equivocadamente interpretada".

No entanto, segundo Salomão de Vasconcelos, o alegado erro seria primário demais para o Heródoto das Minas Gerais. "Como pesquisador e exegeta, (...) não iria, portanto, é claro, se deixar trair, como qualquer neófito, por esta pista tão enganadora, em ponto tão elementar e de fácil alcance". Trata-se de uma resposta aos artigos em que "começou revmo. sr. Cônego R. da Trindade por afirmar, ou antes, por supor, que foi a nominata de 'Palácio Velho', dada mais tarde à casa de São Francisco, a 'pista traidora' que induziu ao erro" de Diogo Vasconcelos. É possível notar, na escrita de Salomão, o tom impaciente com que brande as armas discursivas contra o rival religioso. Trata-se de um duelo em defesa da honra de Diogo de Vasconcelos, o "ousado bandeirante da História colonial mineira" que "viveu nos arquivos desde a mocidade" e escreveu a grande história de Minas Gerais (Vasconcelos, 1937, p. 19-21).

A defesa do tio serviu de combustível para que Salomão se engajasse nos debates contra o cônego Raimundo Trindade, retorcendo a oratória, quando não fazendo um exercício lógico, dando mais voltas em torno dos documentos e criando conjecturas bastante improváveis[9]. Segundo Salomão, na busca por uma casa capaz de se tornar o palácio do bispo, Gomes Freire avaliou as "casas que serviram aos governadores", dentre elas a pertencente ao padre Simões. Afinal, pergunta-se o autor, por que não se pode suspeitar de que a casa que acolheu o bispo foi a mesma que serviu aos governadores, mesmo que por um breve momento? Acerca disso, uma formidável passagem dá a dimensão da forma pela qual Salomão construía seus argumentos:

> Sem violentar, portanto, as normas severas da razão e da lógica, lícito é concluir que a carta em questão [de Gomes Freire] não ampara de todo a tese tão calorosamente defendida pelo eminente e prezado amigo, sr. Cônego Trindade. Quando muito, esse documento entra no debate como lança de dois gumes: tanto fere a questão por um lado como pelo outro. Mas não é argumento decisivo contra o Palácio de São Francisco. Dele não se pode inferir de absoluto que a casa do padre *não tivesse servido de residência a Assumar*. (...) Não vemos, portanto, quer dos documentos agora invocados, que do supérfluo emaranhado de termos e cartas régias trazido a campo pelos ementadores, argumento bastante para deitar por terra a tradição secular, mantida e prestigiada pelo insigne autor da História Antiga. Não há, com efeito, em tudo isso, nada que autorize abrir-se entre a "casa da Rua Direita" e da "travessa de São Francisco" um novo e inexpugnável Verdun, para se proclamar aos futuros cultores da História Mineira: por aqui não passaram D. Braz Baltazar da Silveira, nem o seu sucessor, Conde de Assumar. (Vasconcelos, 1937, p. 67-69, grifos do autor)

Seguindo Diogo, Salomão, que vivia a revirar os documentos e reclamar da organização dos arquivos, reconheceu a força da tradição oral no sentido de sustentar a versão de que o conde de Assumar teria vivido no prédio que viria a abrigar o primeiro bispo de Mariana. Tal afirmação teria suscitado certo incômodo em Raimundo Trindade, que não queria ver a propriedade da Irmandade da Penitência vinculada à imagem do repressor conde[10]. De um lado, Salomão se contorcia para defender a versão de Diogo de Vasconcelos; de outro, o cônego Trindade buscava resguardar a imagem da Igreja.

Menos imaginativo que Salomão, Trindade também frequentou os arquivos e recolheu uma série de informações referentes ao período balizado pelas décadas de 1730 a 1750. São documentos que dizem respeito aos consertos e

9 - "Se a tradição nos diz que residiu nessa casa o Conde de Assumar, se oportunidades houve, com efeito dele, haver habitado temporariamente ou não esse prédio. (...) A escolha teria que recair em *umas das casas que serviram aos Governadores*, eventualmente ou não" (Vasconcelos, 1937, p. 67-68, grifos do autor).

10 - "(...) nada disso [os documentos revelados, as questões e dúvida suscitadas] habilita o historiador do presente a riscar do pórtico venerando da Ordem Terceira a lembrança ignominiosa do déspota de 1720" (Vasconcelos, 1937, p. 69).



Na litografia *Cidade de Mariana* (1846-1847?), de Ludwig e Briggs, é possível identificar as duas casas objeto da polêmica historiográfica: a primeira no Largo da Matriz, esquina da Rua Direita, e a segunda no centro da imagem, hoje Museu de Mariana, logo abaixo da Igreja de São Francisco. Acervo Biblioteca Nacional

obras urbanas, como a construção de paredões, calçadas e paredes. Nesses registros, aparecem menções às "casas que serviram de palácio" na Rua Direita, "casas que serviram de residência aos governadores destas Minas na fronteira da Rua Direita" e "casas que serviram de palácio" (Trindade, 1944, p. 295; AHCMM, códice 180, f. 109; AHCMM, códice 135, f. 29). É importante observar que o termo "casas", no plural, não diz respeito a mais de um palácio do governador, sendo antes uma forma de registro comum à época, que bem poderia dimensionar a pluralidade de construções que compunham a residência dos governadores, edifícios que se tornaram uma referência nobilitante do espaço urbano.

É certo que o palácio de São Francisco, ainda de pé, teve morador distinto socialmente, o D. Frei Manuel da Cruz, bispo de Mariana. Ele viveu nas casas do padre Simões, que, ao voltar ao reino, deixou negócios pendentes em Mariana. Suas propriedades passaram a ser administradas pelo padre Francisco Ribeiro da Silva. Em 1751, o padre Francisco atuou como autor em um processo aberto contra o próprio bispo. A querela envolvia o ressarcimento de gastos feitos na recepção e acomodações do episcopo. Segundo consta, o padre enviou dois emissários para auxiliar a mais alta autoridade do bispado em parte do seu longo caminho desde o Maranhão até as Minas Gerais. Na jornada para a cidade de Mariana, os emissários tentaram convencer o bispo a tornar-se inquilino nas casas administradas pelo padre. Depois de um longo processo que se arrastou por duas décadas, entre 1751 e 1771, a Casa de Suplicação em Lisboa deu ganho de causa ao padre Francisco, cabendo à testamentaria de D. Manoel da Cruz o pagamento da dívida (Trindade, 1944, p. 280).

O cônego Trindade parece ter sido o primeiro a explorar esse processo judicial, uma vez que Salomão de Vasconcelos, ao comentá-lo, ressalta o fato de que o documento fora "trazido agora ao debate". Com efeito, esse documento não foi mencionado na *História antiga de Minas Gerais*

(Vasconcelos, 1904). Os dois autores conferem pesos distintos ao processo judicial de 1751. Para Salomão de Vasconcelos (1937, p. 115-116), o referido documento tem pouca força de prova quanto à não utilização da residência do padre Simões como o Palácio de Assumar. Para o cônego Trindade, por sua vez, o processo trazia dados relevantes sobre a "casa da São Francisco" que afastariam a presença histórica, se não indesejada, do conde de Assumar. Isso porque o processo se refere às casas que "sempre foram de José Simões" e nunca ao palácio do governo. Quer dizer, as casas do padre Simões nunca pertenceram à Câmara nem à Fazenda Real. De tal sorte, não seriam as mesmas devolvidas em 1744 pelo governador Gomes Freire. Para Trindade, portanto, D. Pedro de Almeida e os demais governadores que o antecederam jamais foram hóspedes nas casas do padre José Simões localizadas na Travessa de São Francisco[11].

Em resumo, o cônego Raimundo Trindade não encontrou nenhum documento que comprovasse que o prédio da Travessa de São Francisco foi "palácio dos governadores" e que ali residiu o conde de Assumar. Com essa posição, o religioso contrariava a versão apresentada por Diogo e Salomão de Vasconcelos. Os argumentos sintetizados pelo cônego dão a entender que, no século XX, o chamado "Palácio de Assumar" era uma "criação", fruto do romantismo que norteou a escrita da *História antiga de Minas Gerais*. Da sua parte, argumenta Salomão (1937, p. 26), era "lícito alegrar-se do revés", pois, da mesma forma que não existe documento que comprove a residência do conde no imóvel, também não existe documento que definitivamente desabone a afirmativa. Assim, valeriam a tradição e a memória (*vox populi*) de que o imóvel abrigou os governadores. Nada, nem mesmo os documentos apresentados pelo cônego Trindade, permitia garantir que Diogo de Vasconcelos estava "errado" sobre o fato de ter Assumar residido no palácio da Travessa de São Francisco.

Passadas décadas, trabalhos recentes, mais estruturados em termos de pesquisa, como o de Tarcísio Gaspar (2016), tendem a concordar com o cônego Raimundo Trindade, no sentido de que houve apenas um palácio dos governadores, situado na Rua Direita da Vila do Ribeirão de Nossa Senhora do Carmo. Isso não afasta a existência de outro palácio, na rua de trás da matriz que se tornaria a Sé de Mariana, que serviu para acolher o bispo D. Frei Manuel da Cruz. Com dois palácios, a Vila do Carmo e Mariana constituíram-se em um espaço urbano prodigioso: um espaço móvel, não só representativo das mudanças do tempo, da fluidez da mineração, mas também do esforço de estabilidade e ordenamento.

AS FORMAS DOS PALÁCIOS

Não obstante os deslocamentos pelas Minas de Ouro, D. Pedro de Almeida vivia na Vila do Carmo, de onde despachava correspondências, ordens e alvarás. Entre as itinerâncias das diligências, ele encontrava algum descanso no palácio da Rua Direita da Vila do Carmo. O centro das operações era um portentoso sobrado coberto de telhas, bem distinto dos precários casebres de palha da vila, que facilmente ardiam em fogo, conforme considerou D. Brás Baltasar da Silveira (Gaspar, 2016, p. 120). A materialidade do palácio conferia dimensão ao poder que buscava se estabelecer e se impor em face da população miserável e transitória, tal como se configurava a sociedade mineradora naquela altura (Souza, 1982).

No *Mapa das Minas de Ouro e São Paulo e Costa do Mar*, é possível ver desenhada em aquarela uma representação da Vila de Nossa Senhora do Carmo no ano de 1714. A simplicidade das residências térreas, quase sem janelas e portas, circundava a imponência da Matriz de Nossa Senhora da Conceição e contrastava com o único sobrado da cena urbana (Vasconcelos, 1937).

Conforme foi apresentado, segundo o cônego Trindade e outros autores, como Feu de Carvalho e Tarcísio Gaspar, a casa assobradada da Rua Direita foi a única morada de D. Pedro de Almeida na Vila do Carmo. Para Salomão e Diogo de Vasconcelos, o nobre governador não teria residido no palacete representado na pintura, mas, sim, nas casas do padre Simões, na subida para os quartéis da Companhia dos Dragões, atrás da matriz, em um terreno vizinho à Igreja de São Francisco, cuja construção só seria concluída em 1792. Independentemente da versão adotada,

11 - O imóvel, descrito no processo como sendo "modesto e inferior", passou por adaptações que lhe conferiram o decoro adequado para acolher o bispo. Foram quatro anos consecutivos de reformas, de 1748 a 1751, já com o bispo como hóspede. Para Salomão de Vasconcelos, uma casa "inferior e modesta" não teria condições de receber o bispo. Ainda que as reformas dotassem o imóvel da nobreza de um palácio, seria difícil acreditar que o bispo se submetesse a conviver com obras constantes ao longo de anos. Ademais, as autoridades da capitania, responsáveis pela aquisição de uma morada fixa e própria para os bispos, teriam considerado que as casas do padre Simões necessitariam de novas reformas para valerem, efetivamente, os 30 mil cruzados pedidos pelo proprietário (Vasconcelos, 1937, p. 53-63).

o mapa permite vislumbrar o que era um palácio nas primeiras décadas do século XVIII.

A primeira menção documentada nas minas ao termo "palácio" ocorreu em 1711, quando Antônio de Albuquerque reclamou uma residência digna ao posto de governador (Gaspar, 2016, p. 123). Seu sucessor, D. Brás Baltasar da Silveira, quando assumiu o governo da Capitania de São Paulo e Minas de Ouro, encontrou acolhida nas casas construídas por Manoel Antunes de Lemos. O palácio era feito de taipa e coberto de telhas, se distinguindo das demais residências cobertas de palha, as quais em proveito da mineração podiam ser desmontadas com facilidade para a exploração do solo. Diante da mobilidade da mineração nos seus primeiros tempos, o casarão se pronunciava retumbante, com uma estrutura firme, que teria absorvido parte significativa dos recursos destinados à sua construção, estimados em 14 mil oitavas de ouro.

O detalhe do *Mapa das Minas de Ouro e São Paulo* mostra um casarão assobradado, com três portas ao rés do chão e seis portas na porta superior, que dariam acesso a uma estreita sacada. Veem-se nele alguns aspectos estruturais que, segundo Tarcísio Gaspar (2016, p. 139), condizem com a descrição de uma avaliação feita por carpinteiros profissionais, na ocasião da proposta de venda da residência à Câmara da Vila do Carmo, em 1715. Na avaliação, alguns itens merecem destaque: a armação da casa era feita de madeira; nela, havia 50 vigas; as paredes internas e externas eram de taipa de pilão; a sala do pavimento superior era feita de tijolos; 150 tábuas de madeira formavam os assoalhos dos pavimentos; 25 portas comunicavam e isolavam os cômodos e espaços da propriedade. Segundo a avaliação, no primeiro piso havia três portas, assim como é possível ver no mapa.

O primeiro pavimento da propriedade contava com uma cozinha, uma sala e uma loja. Nos fundos, uma escada com "grades de ferro dava acesso à varanda e ao piso superior, onde havia um grande número de cômodos, incluindo uma alcova, todos cobertos de forro e esteira" (Gaspar, 2016, p. 140). No pátio, provavelmente nos fundos da casa, havia duas outras cozinhas. Uma seria coberta de telhas, com forro, assoalho e duas portas. Isolada, provavelmente, essa cozinha conviria para o trato bruto das carnes e a feitura das refeições destinadas aos distintos moradores do palácio. A outra cozinha do pátio ficava junto à senzala, servindo muito provavelmente aos escravizados. Ao lado das senzalas estaria ainda a estribaria. Todo o quintal seria cercado de muros, conferindo maior segurança ao complexo de construções que compunham o palácio.

Entre os documentos do Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana datados de 1745, existe um auto de arrematação acompanhado das condições para a execução das obras que seriam feitas nas "casas que servem de palácio" (AHCMM, códice 122, f. 50). Não é possível ter certeza de que as referidas casas eram as que abrigavam D. Frei Manuel da Cruz ou se seriam as da Rua Direita, embora esta última hipótese seja forte. Seja como for, os elementos descritos na reforma permitem conhecer que nos quintais havia uma parede de 60 palmos de comprimento, com baldrames ou pranchões de braúna e alicerces de pedra; uma das casas do complexo paladino precisava ser barreada e rebocada; um esteio de braúna serviria para dar sustentação à dita casa; na estrebaria, seriam providenciadas novas grades, piso de pedra e uma manjedoura; nas cozinhas rebocadas, foram construídos fogões e fornalhas.



Detalhe do *Mapa das Minas de Ouro e São Paulo e Costa do Mar que lhe pertence* (1714), atribuído a Félix de Azevedo Carneiro e Cunha. Acervo Biblioteca Nacional

As configurações dos contratos sugerem que o palácio era composto por unidades múltiplas, designadas de "casas", que serviam a usos diversos e cotidianos. Imagine-se a cena: animais de pequeno porte soltos no quintal, os escravizados impelidos ao labor das mais diversas atividades, o alimento das senzalas e do sobrado era preparado nos fogões da cozinha, enquanto nos quartos descansava a *entourage* que acompanhava os governadores. Mesmo sendo o período colonial um momento em que conviviam indivisos o público e o privado, a descrição do espaço permite supor que a parte inferior da residência era destinada aos ofícios diários e a parte superior, ao descanso e, talvez, às tarefas de secretaria e despachos. As salas do térreo serviriam ao atendi-



Escada de acesso à Igreja de São Francisco, na lateral da casa. Foto: Nelson Kon, 2022

mento das demandas dos moradores, ao contato ordinário com a população. No relato de Assumar sobre a Sedição de 1720, há uma menção sobre os sediciosos que vieram a ter com ele nas portas da sua residência, porém o governador os atendeu de sua sacada, superior a toda a turba revoltosa (Souza, 1994, p. 104 e 106).

No espectro urbano, o palácio dos governadores era uma referência. Os primeiros conjuntos de aforamentos da Câmara Municipal, datados de 1718, fazem diversas menções a logradouros que estavam "junto ao palácio" ou "perto do palácio". Ainda mal desenhada e constituída, a Rua Direita iniciava-se na lateral da residência dos governadores, tal como se depreende das seguintes referências nos tombos: "Rua Direita, junto ao Palácio" e "Rua Direita, perto do palácio"[12].

Anos depois, quando a propriedade foi vendida pela Câmara a Lourenço Ribeiro, a Rua Direita estava mais assentada. O palácio, transformado em propriedade particular, misturou-se com outras casas da agora cidade de Mariana, mas sua posição de referência no espaço não desapareceu.

A análise dos *Livros de Tombo* de Mariana de 1752 deixa uma abertura interessante para vislumbrar a persistência do espaço do palácio no ambiente urbano. No referido livro, Lourenço Ribeiro consta como foreiro da Câmara de Mariana em uma única propriedade situada, exatamente, na Rua Direita. A confrontação com o arruamento era pela parte ao sul, o que significa que a casa estava situada no lado norte da rua, do lado oposto da matriz. Tais informações dão a entender que o palácio era uma casa de esquina, cujo terreno se estendia até as margens do ribeirão: pelo nascente, limitava-se com um "beco que sai à praia"; e os limites do poente e do norte eram a própria praia, uma região alagadiça às margens do ribeirão que se confundia com a chamada "Rua do Piolho".

12 - Essa documentação foi usada, principalmente, por Salomão de Vasconcelos e confirma o ponto pacífico da existência de um palácio nas proximidades da Rua Direita, já relatado na *História antiga das Minas Gerais*, de Diogo de Vasconcelos (1904). O cônego Trindade (1944), como já demonstrado, argumentava que esse era, aliás, o único "palácio" que serviu aos governadores na Vila do Carmo.

Outro elemento relevante é que a testada, isto é, a frente da propriedade, foi medida pela parte do terreno que estava voltada para a praia.

Não há nenhuma referência clara ao termo "palácio" associado às terras de Lourenço Ribeiro nos termos do tombamento (AHCMM, códice 417, f. 322v-323v). Entretanto, as casas que possuía sempre foram isentas dos foros. Essa alegação não era de todo incomum nesses termos, aparecendo em casos de residências erguidas antes da delimitação do terreno que pertencia à Câmara. Essa pode ser a razão pela qual Lourenço reclamava a isenção do imposto do foro. É possível considerar ainda que no espaço adquirido nunca houve a incidência de impostos por ser uma propriedade da Câmara. A isenção dos pagamentos dos foros, somada à medição feita na parcela do terreno virada para a praia, é indicativo de uma extensa propriedade diferente das demais que configuravam o espaço da cidade, condição à qual se somava a nobreza palaciana.

Segundo os dicionaristas do século XVIII, o termo "palácio" servia para caracterizar a residência de reis e príncipes. D. Raphael Bluteau frisa a diversidade etimológica do referido termo, apresentando diversas situações nas quais o verbete aparece entre os autores clássicos, gregos e latinos. Embora haja indicações de que o termo se associe a grandes residências, o que parece ser comum entre os autores citados por Bluteau é que "palácio" significa a residência de grandes autoridades. Recorrendo à Lei das Sete Partidas espanhola, o dicionarista designa como "palácio" o lugar onde o rei se juntava "paladinamente" para tratar com os homens, um espaço "público", por assim dizer. (Bluteau, 1728, v. 6, p. 190-191). Também dicionarista, Silva entende por palácio uma casa grande, bem traçada, com bons edifícios, nobre, enfim (Moraes Silva, 1789, v. 2, p. 148). Ora, tanto em uma como na outra definição, "palácio" é um lugar nobre que abrigava pessoas distintas, às quais os membros da sociedade procuravam para tratar de assuntos diversos.



A entrada da casa pela Ladeira de São Francisco. Foto: Nelson Kon, 2022



Foto: Nelson Kon, 2022



Tanto o sobrado que abrigou os governadores quanto o que alojou D. Frei Manuel da Cruz eram considerados palácios. Ambos tinham um espaço destinado a receber os moradores de Minas Gerais e suas demandas. E as semelhanças entre os palácios não se limitam a isso. A descrição das casas de Manoel Antunes de Lemos na Rua Direita se refere a uma casa assobradada, com seis portas na parte superior e três na inferior, sendo os níveis comunicados por duas escadas. A mesma estrutura pode ser vista na casa que hoje abriga o Museu de Mariana, o que pode ter estimulado as confusões e controvérsias entre os historiadores.

O que se pode concluir dos elementos trazidos neste estudo é que a controvérsia sobre o Palácio de Assumar mobilizou aguerridamente a historiografia mineira, dando mostras das incertezas que envolviam o tema. Muitos documentos foram resgatados dos arquivos para contar os feitos do conde, figura mal aquinhoada pelos autores de meados do século XX. Por minucioso que seja, saber onde ele residiu servia à narrativa da grande história de Minas Gerais. Atualmente, o assunto ganha proporção no dimensionamento do governo das gentes e das coisas. Ademais, buscou-se evidenciar como o palácio serviu à urbanização da época como um elemento nobre e de referência no espaço da Vila do Carmo e da cidade de Mariana. No que toca à arquitetura, é possível afirmar que a casa que abriga o Museu de Mariana é um exemplar de um palácio setecentista, o que, por si só, confere ao espaço um valor histórico muito relevante.

Pavimento superior com balcões, acabamentos das portas e remanescentes de pinturas parietais denotam uma casa palaciana de destaque no cenário urbano. Foto: Nelson Kon, 2022

REFERÊNCIAS

AHCMM – Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana. **Códice 122**. Mariana: [Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto], [*s.d.*].

AHCMM – Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana. **Códice 135**. Mariana: [Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto], [*s.d.*].

AHCMM – Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana. **Códice 180**. Mariana: Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, [*s.d.*].

AHCMM – Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana. **Códice 417**. Mariana: Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, [*s.d.*].

ANTUNES, Álvaro de Araujo; SILVEIRA, Marco Antonio. Memória e identidade regional: historiografia, arquivos e museus em Minas Gerais. **Cadernos de História**, v. 2, n. 1, p. 1-10, mar. 2007.

BASTOS, Rodrigo de Almeida. O decoro e o urbanismo conveniente luso-brasileiro na formação da cidade de Mariana, Minas Gerais, meados do século XVIII. **Revista Barroco**, n. 19, p. 273-295, maio 2005.

BENJAMIN, Walter. **Paris, capital do século XIX e outros escritos sobre a cidade**. L&PM: Porto Alegre, 2022.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario Portuguez e latino**: aulico, anatomico, architectonico. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728. v. 6. Disponível em: https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/. Acesso em: 5 ago. 2024.

CAMPOS, Maria Verônica. **Governo de mineiros**: "de como meter as minas numa moenda e beber-lhe o caldo dourado" (1693-1737). 2002. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14062024-155138/publico/2002_MariaVeronicaCampos.pdf. Acesso em: 7 set. 2024.

FEBREVE, Henri. **La production de l'espace**. 2. ed. Paris: Anthropos, 1986.

FONSECA, Alexandre Torres. A revolta de Felipe dos Santos. *In*: RESENDE, Maria Efigênia Lage; VILLALTA, Luiz Carlos (orgs.). **História de Minas Gerais**: as Minas setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

FOUCAULT, Michel de. **Segurança, território, população**: curso dado no Collége de France (1977-1978). Tradução de Eduardo Brandão; revisão da tradução de Claudia Berliner. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2023.

GASPAR, Tarcísio de Souza. **Tapanhuacanga em ruínas**: história do Palácio Velho de Ouro Preto (c. 1660-1825). 2016. 647 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

KELMER MATHIAS, Carlos Leonardo. **Jogos de interesses e estratégias de ação na revolta mineira de Vila Rica (c. 1709-1736)**. 2005. 234 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

MONTEIRO, Rodrigo Bentes. **O códice Endiabrado:** da sublevação de Minas em 1720. Rio de Janeiro: Eduff, 2023.

SILVA, Antonio de Moraes. **Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro**. 1. ed. Lisboa, Simão Tadeu Ferreira, MDCCLXXXIX [1789]. 2v. Disponível em: https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/diccionario-da-lingua-portugueza-recompilado-dos-vocabularios-impressos-ate-agora-e-nesta-segunda-edi%C3%A7%C3%A3o-novamente-emendado-e-muito-acrescentado-por-antonio-de-moraes-silva. Acesso em: 28 ago. 2024.

PEREIRA, Marcos Aurélio de Paula. **Vivendo entre cafres:** vida e política do conde de Assumar no Ultramar, 1688-1756. 2009. 406 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense.

SILVA, Rodrigo M. da. **Entre antigos e mineiros:** Diogo de Vasconcellos e a História da civilização mineira. 2013. 193 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2013.

SILVA, Rodrigo Machado. A (re)invenção de uma historiografia: Diogo de Vasconcelos e os cânones da História de Minas Gerais na primeira república. **Revista Ágora**, Vitória, n. 14, p. 1-32, 2011.

SOUZA, Laura de Mello e. **Desclassificados do ouro**: a pobreza mineira do século XVIII. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982. 237 p.

SOUZA, Laura de Mello e. Teoria e prática do governo colonial: Dom Pedro de Almeida, conde de Assumar. *In*: SOUZA, Laura de Mello e. **O sol e a sombra**: política e administração na América Portuguesa do século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 185-252.

SOUZA, Lucas Moraes. **Os "homens bons" de Assumar**: os jogos e estratégias políticas dos camaristas de Vila do Carmo no contexto da Revolta de Vila Rica de 1720 (1711-1736). 2014. 186 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2014.



Seminário de Mariana, de Verlag von Georg Reimer, 1853. Acervo Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin

TRINDADE, Cônego Raimundo José da. "A casa de São Francisco". **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 276-324, 1944. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat08.pdf. Acesso em: 7 set. 2024.

VASCONCELOS, Diogo Luís de Almeida Pereira. Palácio da Vila do Carmo. *In*: VASCONCELOS, Diogo Luís de Almeida Pereira. **História antiga das Minas Gerais**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1904. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7552?locale=en. Acesso em: 7 set. 2024.

VASCONCELOS, Salomão de. **O Palácio de Assumar**: estudo crítico-histórico. Belo Horizonte: Gráfica Queiroz Breyner, 1937. 121 p.

VASCONCELOS, Salomão. **História colonial**: o Palácio de Assumar – estudo crítico-histórico. Belo Horizonte: Gráfica Queiroz Breyner Ltda., 1937.

VIEIRA, Pollianna Gerçossimo. **Salomão de Vasconcelos e a consagração da Atenas mineira em monumento nacional (1936-1947)**. 2016. 179 f. Tese (Dissertação em História Social) – Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2016.

02

CONTRATO DA OBRA DA CONSTRUÇÃO DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE MARIANA

Uma leitura comentada

Nota introdutória

BENJAMIM SAVIANE
NATALIA CASAGRANDE SALVADOR



Foto: Nelson Kon, 2022

As capelas mineiras do chamado "ciclo do ouro" representam um capítulo que despertou muito interesse cultural, sobretudo na primeira metade do século XX, e que de certa forma constituiu um ponto de inflexão na consistência dos estudos sobre a história da arte brasileira. Com efeito, pesquisadores nacionais e estrangeiros, especialistas e entusiastas, conservadores e progressistas, além de poetas, literatos, jornalistas etc., se dedicaram ao estudo e celebração dessas manifestações artísticas, a partir de diferentes grupos intelectuais que, no limite, se relacionaram com as próprias políticas de Estado constituídas para a valorização e preservação do patrimônio cultural brasileiro. Ouro Preto e região estão no epicentro desse processo: a cidade passou a ser objeto de intensas pesquisas ainda sob influência do movimento neocolonial, na década de 1920. No decorrer dos anos 1930, chegou a se tornar objeto de culto do movimento moderno, que organizou, então, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Essa região constituiu-se, assim, como um território de disputas por uma hegemonia intelectual no campo da cultura.

Figura expoente do movimento neocolonial, o médico pernambucano José Marianno Filho atuou como mecenas e pesquisador diletante das artes e arquitetura coloniais no primeiro quartel do século XX, tendo inclusive assumido a direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Rio de Janeiro, em 1924. Acerca de seu pensamento, são conhecidos os discursos proferidos em eventos sociais, assim como artigos de jornal, dos quais os mais notórios são aqueles em que, na década de 1930, polemizou acerca do projeto moderno que Lucio Costa tentara implementar como diretor da ENBA. O arquiteto, como se sabe, simpatizava com o movimento neocolonial durante sua graduação, chegando a receber uma bolsa de estudos, incentivada pelo próprio médico, para realizar trabalhos de documentação na região de Diamantina, mas acabou por aderir ao movimento moderno após concluir que a aplicação indistinta do *repertório formal* colonial, na arquitetura de então, carecia de sentido e coerência. Nesse capítulo de nossa história da arte, portanto, Marianno Filho, como um ícone tradicionalista, se opunha à figura essencialista de Lucio Costa, que procurou reinterpretar na arquitetura moderna (e não no "pastiche" neocolonial) a arquitetura tradicional luso-brasileira.

Menos conhecidos do que os artigos de títulos espirituosos publicados no *Jornal do Brasil* e escritos em meio à crise gerada pela greve de estudantes da ENBA ("Escola nacional de arte futurista", "Maçonaria artística", "Uma a Deus, outra ao diabo" etc.) são os estudos de Marianno Filho em história da arte. Dentre esses, chama a atenção um ensaio tardio em que emprega seus conhecimentos em anatomia, obtidos através da formação em medicina, para propor a identificação de autoria em esculturas coloniais. Seu livro *Antônio Francisco Lisboa* é uma obra madura, editada em 1945, pouco antes de sua morte. Naquele momento, ecoou o discurso dos vencidos diante da hegemonia do movimento moderno, que teria sido bem-sucedido na implantação de um organismo de Estado, o SPHAN (embrião do atual IPHAN), na nova estrutura administrativa federal. O motivo de revisitarmos essa discussão é o curioso desagravo ali contido, que pretendia denunciar vícios da nova institucionalidade diante de problemas concretos da história da arte, no âmbito documental.

Segundo Marianno Filho, o SPHAN estaria tão obcecado pela pesquisa documental que estava se esquecendo de olhar para os bens materiais enquanto fontes históricas igualmente válidas[1]. Esse equívoco, afirma, havia sido alimentado por figuras como o marianense Teófilo Feu de Carvalho (1872-1946), a quem chama de alfarrabista, arquivista e historiador, "cuja hostilidade à memória do artista [Aleijadinho] o levou a exigir que se apresentassem provas materiais de que ele realizara, de fato, as inúmeras obras que lhe eram atribuídas" (Marianno Filho, 1945, p. 12). Diante do que considera despropositado, pois acreditava que a "mão habilidosa do artista" seria capaz de falar por si, revolta-se com o fato de o SPHAN se dignar à missão de "comprovar a história da arte brasileira" por meio de documentos escritos, sucumbindo àquela armadilha historiográfica. A acidez e ironia em sua fala são latentes:

> O apelo de Feu de Carvalho tão insólito quanto absurdo, foi acolhido de bom grado, e desde então, dezenas de funcionários do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, invadiram os arquivos dos velhos templos mineiros, e armados de lentes possantes procuraram por meio delas encontrar as tais provas materiais exigidas.
>
> [...] Aliás, se não estou enganado, o Brasil é o único país do mundo onde a identificação das obras de arte depende exclusivamente de provas materiais. Procurar no recesso das sacristias, e arquivos oficiais [...] é tão ridículo e ingênuo, quanto negar a Fídias a autoria do friso do Partenon de Atenas, sob a alegação de não ter sido encontrada prova escrita de que aquela obra lhe deva ser atribuída. (Marianno Filho, 1945, p. 12)

Infelizmente, a proposta de Marianno Filho teria seus próprios problemas de método, revelados na quase sistemática desconsideração dos registros escritos como fontes auxiliares da análise formal. Não obstante, sua denúncia em tom sarcástico e quase cômico expõe de fato uma preocupação legítima com relação a um problema que até hoje permeia a formação daqueles que se dedicam ao estudo da cultura material: a dificuldade de ler os artefatos enquanto fontes históricas, à qual se soma, muitas vezes, a própria dificuldade de ler os manuscritos à luz de conceitos coevos. Como bem pontua Jacques Le Goff, em *Monumento/documento* (1990), até mesmo as fontes escritas devem ser consideradas também em sua dimensão material, de modo que seja possível aportar mais informações que qualificam a pesquisa histórica.

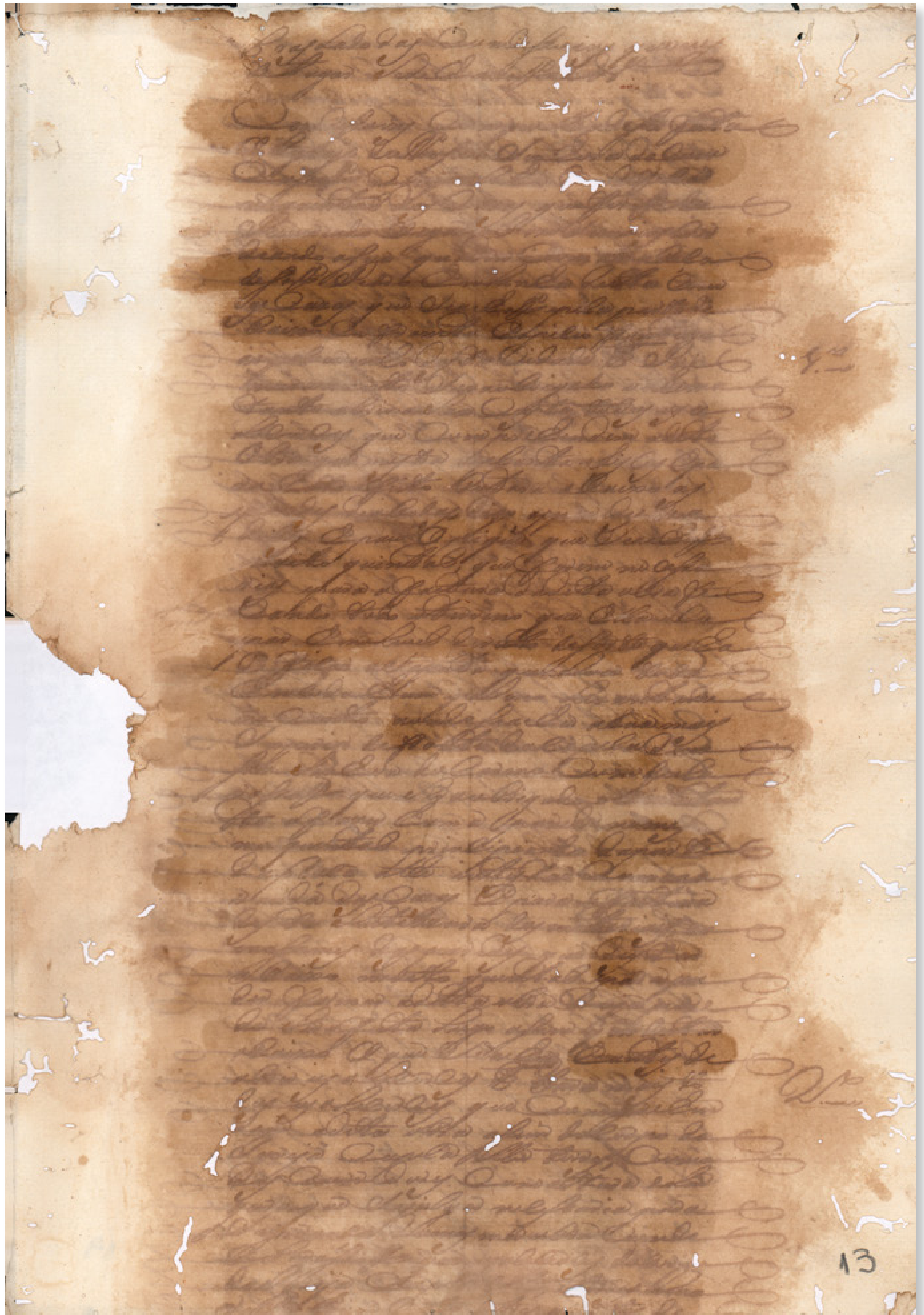
Embora a denúncia feita por Marianno Filho tivesse motivações alheias às nossas preocupações atuais, seus irônicos questionamentos acabam colocando em evidência um fenômeno que de fato ocorreu com muitos documentos dos arquivos setecentistas mineiros, dentre os quais aquele que pretendemos analisar. Na busca por extrair as informações *textuais*, privilegiou-se, em muitos casos, a realização de transcrições gráficas em detrimento da integridade do suporte material do documento, de modo que foram agregados aditivos químicos sobre a parte escrita do papel, para contraste da tinta. Em muitos casos, esses aditivos reagiram com o suporte documental e acabaram, afinal, por escurecê-lo, obstruindo tentativas futuras de leitura dos originais. Já em outros casos, documentos encadernados foram inteiramente envolvidos em substâncias supostamente repelentes a insetos xilófagos, ou mesmo envelopados em material sintético, provocando danos futuros à autenticidade material ou mesmo à preservação do suporte documental. Resulta, portanto, irônico que a ânsia de se comprovarem informações historiográficas atinentes à arquitetura, ou mesmo com o intuito de se subsidiar o restauro dos monumentos arquitetônicos, tenha ocasionado a danificação de muitos dos documentos escritos que eram, ao mesmo tempo, artefatos históricos.



Escola Nacional de Belas Artes, 1910. Domínio público

Em meio ao restauro da Igreja de São Francisco em Mariana, deparamo-nos com esse contexto, que, por fim, motivou a associação entre um arquiteto e uma historiadora para realizar a releitura de um documento histórico conjuntamente ao objeto construído ao qual ele se refere. Essa experiência pode tanto apontar caminhos para a leitura e interpretação de documentos escritos do período colonial quanto aprimorar os conhecimentos sobre o processo de construção das obras em pedra e cal na região das Minas Gerais, assim como sobre a terminologia técnica empregada para a construção civil na linguagem do século XVIII. O exercício aqui proposto sugere um método que,

1 - A essa altura, o ramo de pesquisa em história ainda não havia se aberto para outros tipos de fontes que não fossem estritamente documentais e seguia ainda rigoroso padrão na tentativa de se firmar como ciência séria.



Cópia, datada de cerca de 1770, do contrato original de 1762, entre José Pereira Arouca e a Ordem Terceira de São Francisco. O documento faz parte dos autos de ação movida pela congregação contra o construtor no ano de 1771.

por mais simples e intuitivo que pareça, não é comumente visto na pesquisa com documentos históricos: trata-se de realizar a leitura do documento não só examinando o léxico coevo mas também observando no edifício construído (objeto ao qual essa fonte se refere) os elementos citados no texto.

Ao tecer uma visão simultânea sobre o edifício, o documento e a terminologia empregada, espera-se que o assunto abordado desperte o interesse tanto de arquitetos quanto de historiadores e linguistas. Com isso almeja-se, no limite, propor alternativas para conciliar a falsa dicotomia, ou a falsa oposição, entre o uso de fontes escritas e documentos visuais, fontes indiretas e diretas, para os estudos de cultura material. Finalmente, é importante salientar que esses estudos tiveram repercussão sobre os trabalhos de restauro recentemente conduzidos na Igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, influindo na tomada de algumas decisões no canteiro de obras, encerrando o ciclo e a justificativa dessa parceria interdisciplinar.

ASPECTOS CULTURAIS INERENTES AO DOCUMENTO

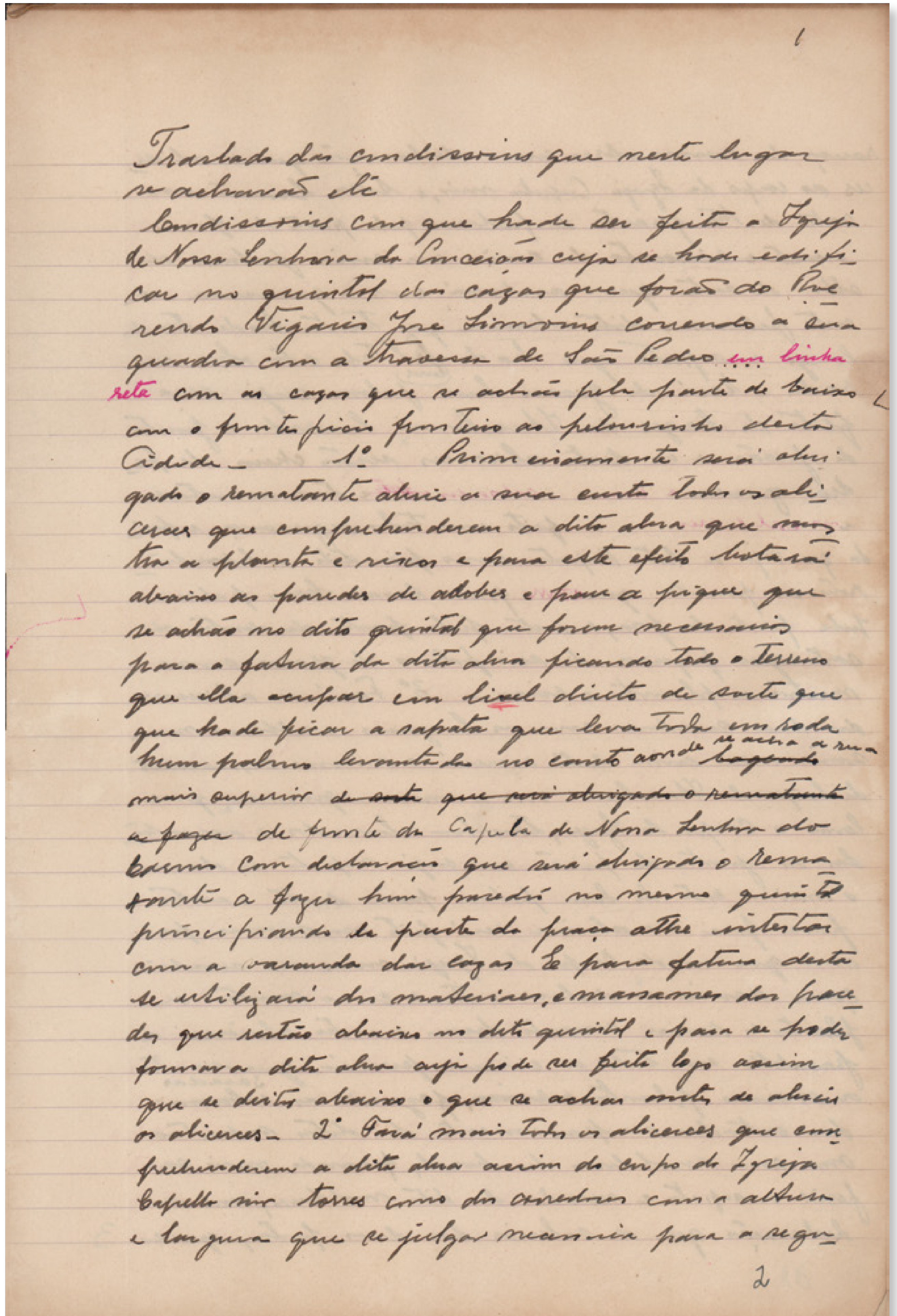
Do processo de povoamento que originou os templos do Ciclo do Ouro em Minas Gerais, restaram os monumentos construídos e a documentação produzida durante o processo de construção, quer seja contratos, recibos, registros de alterações, quer sejam contendas relativas a divergências na execução do trabalho assumido. O documento com o qual trabalhamos foi gerado em uma dessas contendas quando copiado do contrato original e inserido nos autos movidos contra o mestre de obras José Pereira Arouca pela Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, enquanto ainda ocorria a construção da capela. Do ponto de vista diplomático, o documento consiste em uma edição[2], realizada em 1963 por Maria das Dôres Moraes Almeida, transcrição da cópia do documento original anexado aos autos e produzido provavelmente na década de 1770. O original teria sido elaborado no âmbito da contratação da obra, em 1762. Sendo um documento avulso, teria sido produzido em duplicata, com uma versão para o mestre de obras e outra para o arquivo da Ordem Terceira, junto aos diversos outros documentos e livros importantes. Em 1771, a referida cópia teria sido produzida, em função de processos judiciais movidos pela congregação contra o mestre de obras. Para ter validade, deveria ser um traslado idêntico aos originais, o que garantiria sua autenticidade com relação à versão de 1762. Ao passo que os dois originais se perderam, como acontece com tantos documentos avulsos, a cópia feita na década de 1770 chegou a nós, pois ficou junto aos autos, em um fundo documental. No entanto, as fontes frequentemente desafiam o trabalho de pesquisa e, mesmo quando estão disponíveis, nem sempre são legíveis. No caso desta, o papel se conservou muito mal: além de ter desvanecido, sofreu com o efeito da umidade, da oxidação da tinta, de ataque de insetos xilófagos e principalmente da interação humana. Como consequência, as folhas de papel estão completamente inacessíveis ao leitor.

Em contrapartida, nossa persistência gerou um resultado positivo, pois, ao buscar alternativas para o acesso ao contrato, encontramos junto à documentação conservada pelo IPHAN, no Escritório Técnico de Mariana, duas edições manuscritas de meados do século XX desse mesmo documento de 1770. Essas fontes estão legíveis e parecem bastante fiéis, à exceção das lacunas que os transcritores deixaram por não conseguirem compreender a letra. A euforia que levou o IPHAN a colecionar transcrições de documentos das irmandades resultou na presença de fontes altamente tendenciosas e focadas num único tema, isto é, as informações sobre a forma como se constituíram as obras de arquitetura e a ornamentação das igrejas. O fato é declarado na própria documentação onde se lê: " tendo sido copiado todos aquelles [trechos] que se referem à construção da Egreja de S. Francisco"[3]. Essa coleta sistemática muitas vezes deixou passar valiosas informações acerca de outras temáticas e por vezes causar equívocos mesmo no próprio assunto buscado, gerando interpretações limitadas e possivelmente equivocadas sobre questões importantes. Essa circunstância enseja ainda maior cautela com a análise do material e foi uma das razões que nos motivaram a examinar a obra construída em busca dos elementos citados no texto, procedimento que se mostrou essencial para a compreensão do documento.

O enfoque em conteúdos específicos das transcrições elaboradas pelo IPHAN, especialmente preocupado em levantar aspectos da história da arte e da arquitetura, além de nomes de mestres, artistas e artífices etc., resultou em transcrições parciais, de trechos por vezes isolados, fora de contexto. Por isso, as edições

2 - Em paleografia, transcrição e edição são palavras que se podem confundir, mas que definem processos diferentes. Após a leitura do documento, uma cópia *ipsis literis*, isto é, letra a letra, tal qual no manuscrito, se define como transcrição. Alterações como uso de acentos diferenciados, espaçamento entre palavras escritas juntas etc. compõem uma edição do documento.

3 - Assinado por Antonio Ferreira de Moraes em Mariana, 26 de novembro de 1940. Fonte: Série Inventário. Mariana, MG. Igreja de São Francisco de Assis. Notação I.MG-213.01c. Versão digitalizada pelo IPHAN: MG 055, P.0001-Env.01, fl.36v.2

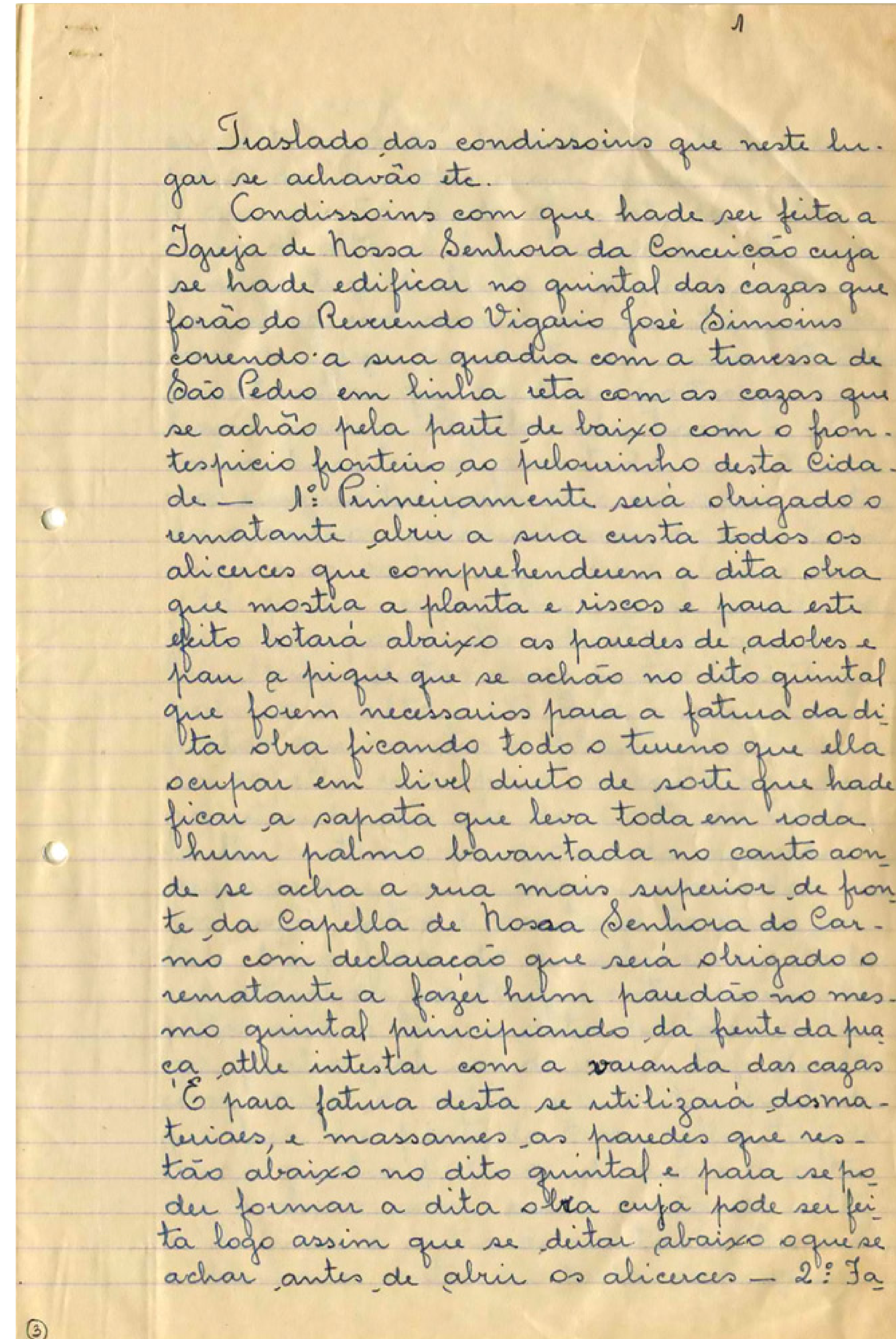


1

Traslado das condissoins que neste lugar
se achavão etc
Condissoins com que hade ser feita a Igreja
de Nossa Senhora da Conceição cuja se hade edifi-
car no quintal das cazas que forão do Reve-
rendo Vigario Jose Simoins correndo a sua
quadra com a travessa de São Pedro em linha
reta com as cazas que se achão pela parte de baixo
com o frontispicio fronteiro ao pelourinho desta
Cidade — 1º Primeiramente será obri-
gado o rematante abrir a sua custa todos os ali-
cerces que comprehenderem a dita obra que mos-
tra a planta e riscos e para este efeito botará
abaixo as paredes de adobes e pau a pique que
se achão no dito quintal que forem necessarios
para a fatura da dita obra ficando todo o terreno
que ella ocupar em livel direito de sorte que
que hade ficar a sapata que leva toda em roda
hum palmo levantada no canto aonde se acha a rua ~~lagoas~~
mais superior ~~de sorte que será obrigado o rematante~~
a fazer de fronte da Capela de Nossa Senhora do
Carmo com declaração que será obrigado o rema-
tante a fazer hum paredão no mesmo quintal
principiando da parte da praça athe intestar
com a varanda das cazas E para fatura desta
se utilizará dos materiaes, e massames das pare-
des que restão abaixo no dito quintal e para se poder
formar a dita obra cuja pode ser feita logo assim
que se ditar abaixo o que se achar antes de abrir
os alicerces — 2º Fará mais todos os alicerces que com-
prehenderem a dita obra assim do corpo da Igreja
Capella mor torres como dos corredores com a altura
e largura que se julgar necessaria para a segu-

2

Transcrição feita por Antonio Ferreira Moraes em 1955. Fonte: Série Inventário. Mariana, MG. IPHAN



1

Traslado das condissoins que neste lu-
gar se achavão etc.
Condissoins com que hade ser feita a
Igreja de Nossa Senhora da Conceição cuja
se hade edificar no quintal das cazas que
forão do Reverendo Vigario José Simoins
correndo a sua quadra com a travessa de
São Pedro em linha reta com as cazas que
se achão pela parte de baixo com o fron-
tespicio fronteiro ao pelourinho desta Cida-
de — 1º Primeiramente será obrigado o
rematante abrir a sua custa todos os
alicerces que comprehenderem a dita obra
que mostra a planta e riscos e para este
efeito botará abaixo as paredes de adobes e
pau a pique que se achão no dito quintal
que forem necessarios para a fatura da di-
ta obra ficando todo o terreno que ella
ocupar em livel direito de sorte que hade
ficar a sapata que leva toda em roda
hum palmo levantada no canto aon-
de se acha a rua mais superior de fron-
te da Capella de Nossa Senhora do Car-
mo com declaração que será obrigado o
rematante a fazer hum paredão no mes-
mo quintal principiando da frente da pra-
ça athe intestar com a varanda das cazas
E para fatura desta se utilizará dos mate-
riaes, e massames as paredes que res-
tão abaixo no dito quintal e para se po-
der formar a dita obra cuja pode ser fei-
ta logo assim que se ditar abaixo o que se
achar antes de abrir os alicerces — 2º Fa

3

Transcrição feita por Maria das Dôres Moraes Almeida em 1963. Fonte: Série Inventário. Mariana, MG. IPHAN

resultantes não seguem as características do manuscrito original no que se refere à manutenção das linhas, parágrafos e páginas. As alterações feitas no traslado das fontes atualizou, inclusive, a grafia e ignorou qualquer limite de linha ou parágrafo, mantendo um texto corrido com cerca de 20 páginas. Uma das versões disponíveis foi feita em 1955 e assinada por Antonio Ferreira Moraes; a outra, de 1963, feita por Maria das Dôres Moraes Almeida[4], com letra caligráfica e menor número de lacunas ou rasuras do que a primeira. Esta última foi escolhida como nossa fonte principal, mas sempre confrontada com a outra, para referência. Como a própria escrita já não é a mesma do século XVIII, optamos por fazer uma edição atualizada segundo as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, com o intuito de facilitar o acesso àqueles que a leem[5].

Do ponto de vista do conteúdo[6], o texto que analisamos consiste em um contrato firmado entre a Ordem Terceira e José Pereira Arouca, mestre de obras contratado para erigir a igreja. Sendo um documento contratual, propõe-se a estipular minuciosamente o que considera essencial e imprescindível para a boa execução dos serviços contratados, assim como os prazos e valores a serem pagos. Esse aspecto pode ser entendido como uma espécie de confirmação "prática" de preceitos teorizados em tratados sobre arquitetura, retórica e estética, operando como um interessante indicativo dos valores culturais que permeavam a sociedade de então. No caso, a minuciosa descrição das técnicas construtivas visa a se obter uma obra bem construída (com toda a "segurança", de acordo com os termos empregados); mas, igualmente, a descrição das técnicas e das medidas, a geometria e os estilos de ornamentação objetivam garantir outros atributos significativos para a sociedade da época, como beleza e harmonia da edificação. Por diversas vezes, o texto fala em fazer os acabamentos, "não lhe faltando coisa alguma da arquitetura e preceito dela tanto no obrado como nos seus ornamentos" (Condição 22ª), valendo-se de tudo o que é preciso "para melhor perfeição da obra, segundo no assento de tudo a arquitetura não se afastando em nada dela" (*idem*); ou "pondo tudo na sua última perfeição" (Condição 39ª). Do possível significado desses termos, trataremos a seguir.

4 - Funcionária do setor técnico-administrativo do IPHAN entre 1960 e 1966.

5 - Paleógrafos e linguistas ainda podem confrontar as versões e se aventurar na tentativa de extrair qualquer informação da cópia do século XVIII; incluímos as referências para tanto.

6 - Por se tratarem de cópias, não cabe aqui analisar a materialidade das fontes que transcrevemos, pois em nada elas contribuem para compreender o período estudado e as técnicas utilizadas no registro do dito contrato.

ATENÇÃO À SEMÂNTICA

A análise semântica solicita atenção na leitura de um texto em português setecentista, uma vez que essa língua se baseava grandemente em aspectos fonéticos, não era padronizada por uma norma única e alterou-se substancialmente ao longo do tempo. Para o caso, foram utilizados dicionários e tratados de arquitetura coevos, procurando sempre realizar uma reflexão acerca dos termos empregados, de modo a se chegar ao sentido mais preciso do que o texto procurava afirmar. As principais referências utilizadas foram:

> *VOCABULARIO PORTUGUEZ & LATINO, aulico, anatomico, architectonico... etc.* de Raphael Bluteau. Trata-se de uma publicação lançada em Coimbra entre 1712 e 1721 (aqui, utilizamos uma reimpressão de 1728, disponibilizada *online*). É uma obra muito completa e bastante difundida, considerada o primeiro dicionário de língua portuguesa. O léxico é composto de mais de 43 mil verbetes, para os quais são apresentadas definições e equivalentes em latim, geralmente, citações de textos consagrados ou autorizados. O dicionário consiste em um instrumento muito útil para se apreender o sentido dado aos termos empregados na linguagem do século XVIII, que em muitos casos apresentam acepções diferentes ou mais amplas em relação ao presente tempo.

> *REGRAS DAS SINCO ORDENS DE ARCHITECTURA segundo os principios de Vignhola... etc.*, escrito por José Calheiros de Magalhães e Andrade, natural de Braga, e editado em Coimbra em 1787, com algumas reimpressões (no caso, utilizamos os microfilmes da edição de 1787). O conteúdo consiste em uma espécie de tradução comentada e ampliada do tratado de Giacomo Barozzi da Vignola (1572); na verdade, como afirma no prólogo (p. III), o autor realiza uma tradução para o português a partir de uma edição em francês, possivelmente contendo já alguns acréscimos em relação ao original do século XVI. Vignola foi um dos principais tratadistas responsáveis pela sistematização das ordens arquitetônicas em cinco gêneros, cada qual com a descrição precisa de sua modularidade, assim como das modenaturas, isto é, perfis ornamentativos que atuam como elementos lexicais da gramática da arquitetura clássica. O uso dessa publicação nos interessa, sobretudo, pela coincidência da terminologia com relação àquela empregada no documento em análise e, também, pelo vislumbre de uma *forma mentis* da arquitetura no universo português setecentista. Com efeito, conforme afirma o autor


VOCABULARIO
PORTUGUEZ,
&
LATINO,
AULICO, ANATOMICO, ARCHITECTONICO,
AUTHORIZADO COM EXEMPLOS
dos melhores Escritores Portuguezes, & Latinos,
E OFFERECIDO
A ELREY DE PORTUGAL
DOM JOAM V.
PELO PADRE
D. RAPHAEL BLUTEAU,
CLERIGO REGULAR, DOUTOR NA SAGRADA THEOLOGIA,
LISBOA OCCIDENTAL,
NA OFFICINA DE PASCOAL DA SYLVA,
Impressor de Sua Magestade.
M. DCCXXI.
Com todas as licenças necessarias.


Pag. 1.
T
LETRA ELEMENTAR,
PORTUGUEZA,
&
SCIENTIFICA.


REGRAS
DAS
CINCO ORDENS
DE
ARCHITECTURA
SEGUNDO OS PRINCIPIOS
DE VIGNHOLA
SEXTA EDIÇÃO
LISBOA
TYPOGRAPHIA UNIVERSAL
1876

na dedicatória ao seu mecenas[7], sua motivação para a organização da obra é o fato de Portugal não dispor de nenhum tratado de arquitetura em língua vernácula até então[8]. Assim, decide constituir uma obra de apoio para que sirva aos jovens estudantes de arquitetura, como explica no prólogo:

> Pareceu-me que a tradução [francesa do tratado de Vignola] satisfaria ao fim [a] que eu me propunha; mas apesar de ser esta obra uma das melhores, ainda me pareceu muito concisa em algumas partes, que eu julgava deverem explicar-se com alguma extensão para os principiantes; resolvi com tudo [*sic*] traduzir o dito livro fazendo as mudanças que julguei a propósito, e acrescentando algumas coisas, que me pareceram facilitar aos principiantes o conhecimento, e prática das ordens, e pô-los em estado de adquirir com a sua reflexão o critério necessário para as desenhar, e fazer executar com escolha, e com gosto. (Magalhães e Andrade, 1787, p. III)

Os acréscimos que faz ao texto-base nos são de grande interesse, pois permitem vislumbrar algumas das preocupações com a transmissão daquilo que era tido como elementar no ensino da arquitetura à época, no universo português: a publicação tem início com uma seção dedicada aos rudimentos da geometria plana, a fim de que se compreendam os métodos de construção das figuras a serem ensinadas. Concomitantemente, oferece noções do que são as ordens arquitetônicas, as modenaturas e o módulo – unidade compositiva elementar, definida a partir do diâmetro da base da coluna. O autor não se furta, ainda, a trazer complementos a partir de outros tratados, emprestando recomendações de Scamozzi e Palladio para ponderar sobre um eventual melhor proporcionamento de algumas ordens arquitetônicas, em relação às receitas oferecidas por Vignola. Sobre as peculiaridades dessa obra, ainda comentaremos adiante.

O objetivo de adaptar para o português contemporâneo os conceitos presentes no documento é o que motiva a abundância de notas explicativas e comentários agregados à transcrição, que recomendamos que sejam lidos em conjunto com o documento. De forma recíproca, a observação, no edifício construído, das passagens citadas no documento, por vezes, permitiu confirmar algumas dúvidas sobre a nomenclatura de termos construtivos na linguagem coeva, uma vez que paulatinamente se constatou que a obra edificada corresponde significativamente às condições descritas no documento, outro aspecto cultural relevante que pode confirmar a exatidão das palavras dispostas no contrato da obra. Cabe, finalmente, esclarecer que o texto do contrato informa a existência de riscos (desenhos de arquitetura) que acompanharam o documento original e que provavelmente eram utilizados para a leitura da contratação, mas que não foram localizados. A menção aos desenhos, contudo, indica que o texto atua como confirmação das informações desenhadas quando, por exemplo, se diz que o arrematante "será obrigado a fazer todo o frontispício da igreja e torres na forma que mostra o risco" (Condição 2ª).

Em outros casos, o texto atua justamente no ajuste ou revisão de aspectos presentes no desenho, como na Condição 10ª: "E terá o dito arco 23 palmos de largo e de alto, que pede a arquitetura dele com o seu fecho feito de quartela pela face e cabeças. É suposto se mostre na planta este arco com a largura de 23 palmos e meio terá os 23 como acima fica dito" (grifos nossos). Esses aspectos indicam, portanto, a validade jurídica, em última instância, do documento, podendo confirmar novamente o intuito de exatidão das palavras empregadas.

Outros exemplos recorrentes ensejam reflexões mais aprofundadas. Como sinalizamos anteriormente, o termo "perfeição" aparece diversas vezes no documento e suscita indagações. Segundo Bluteau (1728, v. 6, p. 419), "perfeição" se define como "O mais subido ponto de excelência a que alguma coisa ou pessoa pode chegar", ou seja, um sentido muito próximo do que se compreende atualmente. Contudo, os exemplos de uso que esse verbete oferece indicam ainda outros possíveis sentidos: "O estilo é o que dá à arte de bem falar à sua perfeição"; "Deu à sua obra a última perfeição" (Bluteau, 1728, v. 6, p. 419). Convém, ainda, observar outros verbetes: "perfazer": "Acabar de fazer, dar a última *perfeição* à obra" (Bluteau, 1728, v. 6, p. 418, grifos nossos); e "perfeito": "O que tem as qualidades requisitas da natureza, ou da arte" (Bluteau, 1728, v. 6, p. 420).

O arquiteto e pesquisador Rodrigo Almeida Bastos, ao analisar as principais capelas de Ouro Preto à luz de preceitos do período em que foram construídas, também explorou a documentação escrita com o interesse em reconstituir o sentido dos conceitos adotados juntamente com a terminologia empregada. Acerca do termo "perfeição", observa o seguinte:

7 - Exmo. e Revmo. Senhor D. Francisco de Lemos de Faria Pereira Coutinho, bispo de Coimbra etc.

8 - Com efeito, temos ciência de um tratado em português, escrito por Mateus do Couto em 1631, mas que nunca foi publicado.

> Pelo que nos interessa aqui, a noção de "perfeição", naquele tempo, assimila dois sentidos básicos: para além do místico, ou seja, a perfeição espiritual como fim de todo cristão. A perfeição é uma excelência ou primor de execução, mas também a condição acabada, totalmente feita, da obra, em suas partes. Este sentido, extremamente presente na documentação referente à fatura das artes, ativa a interpretação do étimo latino (*perfectus*) de que derivou o termo vulgar, e que quer dizer exatamente isso: "Acabado, terminado, concluído, consummado, completo". [...] Um exemplo bastante para ilustrar esse entendimento advém da denominação, ainda, antiga, dada às "capelas imperfeitas" do Mosteiro da Batalha, em Portugal [...]. Receberam a alcunha por terem ficado justamente inacabadas. Na introdução ao estudo sobre a arquitetura e escultura em Mafra, José Fernandes Pereira justificou o termo "Perfeição" ser o equivalente setecentista português para a noção de "Belo". (Bastos, 2013, p. 89-90)

No nosso entendimento, o uso do termo pode designar tanto algo qualitativo (um apuro estético) quanto a finalização de um labor, ou mesmo, por extensão, o ato de "dar forma", ou mesmo, "dar acabamento", "forma final" a algo. Na maioria dos casos, esses preceitos parecem igualmente válidos para a mesma aplicação de palavras.

ASPECTOS ESTÉTICOS

Do tratado de Magalhães e Andrade, algumas particularidades merecem ser destacadas: primeiramente, a ponderação de que não deve haver uma rigidez na escolha das referências de proporcionamento, mas, sim, o intermédio do juízo e do gosto do arquiteto:

> Entre o grande número de autores que trataram das cinco Ordens de Arquitetura, os mais aprovados são Palladio, Scamozzi e Vignola; e este último tem sido o mais geralmente seguido; contudo, conforme o sentimento dos mais célebres Arquitetos não se deve seguir em certas partes principalmente em algumas proporções gerais. [...] No resto Vignola é excelente, e não cede aos mais hábeis na beleza e exatidão dos seus perfis [modenaturas]. Acham-se porém coisas excelentes em Palladio e Scamozzi, e os Arquitetos capazes de escolha tiram dos três Autores o que lhe[s] parece melhor para compor segundo o seu gosto as ordens que eles querem executar. (Magalhães e Andrade, 1787, p. 108)

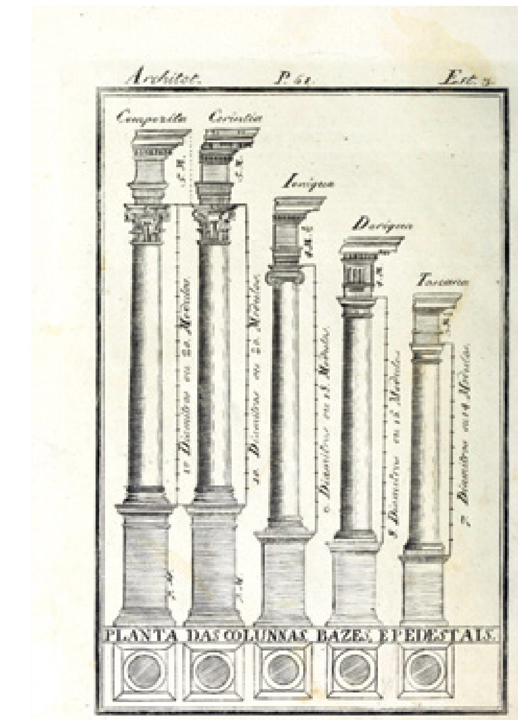
Essa reflexão é reiterada adiante, porém com uma ponderação:

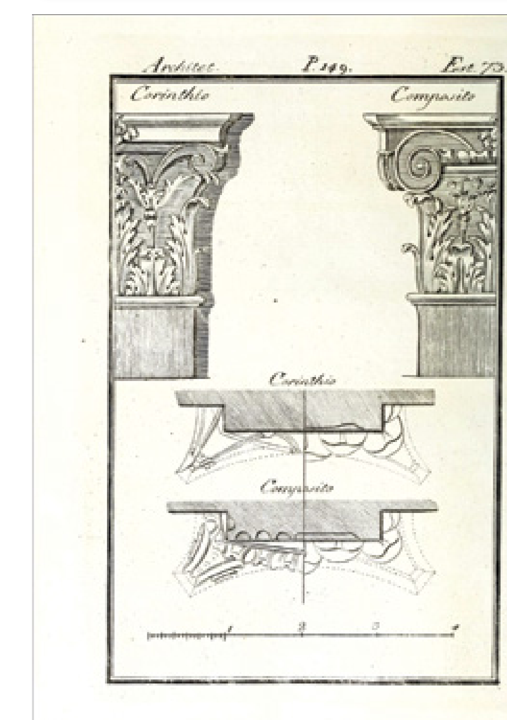
> O Arquiteto pode usar o que mais lhe agradar dos diferentes Autores mudando de uns para os outros, ou pode ele mesmo compor segundo o seu gosto; mas esta liberdade tem certos limites para que de nenhuma sorte se ofendam as regras principais. (Magalhães e Andrade, 1787, p. 131)

Ter ciência dessas ponderações torna-se crucial para compreender o universo compositivo de então, que se posiciona entre a regra e o modelo em contraste dialético com a licenciosidade arbitrada pelo juízo do arquiteto. Com efeito, alguns ecos desses preceitos podem ser sentidos no documento em análise, sobretudo quando comenta o desenho da ordem arquitetônica do arco cruzeiro da Igreja de São Francisco (Condição 10ª, grifos nossos): "Fará mais o arco-cruzeiro de cantaria lavrada, seguindo a sua fatura a ordem jônica e compósita, *nos seus pedestais o jônico, e [nos] capitéis e cimalha dele, compósita*".

Existe, portanto, a definição explícita de que um elemento de destaque da arquitetura da igreja seria erguido em duas ordens arquitetônicas distintas. Essa combinação pode, de certa maneira, ser vista como um atributo facultado à ordem compósita; afinal, trata-se justamente de uma ordem constituída de duas outras: jônica e coríntia. Entretanto, o costume não é de se utilizar o pedestal jônico combinado ao capitel e à cimalha compósitos, mas, sim, um pedestal coríntio; a presença do jônico está nas volutas do capitel (com efeito, é apenas o capitel compósito que promove a combinação entre coríntio e jônico). Embora controversa, essa definição não se mostra exótica no todo: como vimos, essa disposição poderia ir ao encontro da permissividade em relação ao *gosto* do arquiteto, evocada por Magalhães e Andrade, conforme comentamos há pouco.

Outro aspecto importantíssimo do tratado lusitano é a proposta de uma espécie de "sexta ordem arquitetônica", a ordem ática. Esse preceito merece destaque tanto por ser um acréscimo em relação às cinco ordens canônicas quanto pela constituição dessa ordem em si. Trata-se de uma





ordem de proporções arbitrárias, que "depende principalmente do bom gosto do Arquiteto, e de sabê-la ele convenientemente aplicar, e dispor em uma fábrica [edifício]" (Magalhães e Andrade, 1787, p. 152). Mas atenção: a questão da ordem ática não deve ser levada em conta de forma literal com relação à Igreja de São Francisco, não só porque o tratado de Magalhães e Andrade foi publicado cerca de vinte anos após o início da construção do templo mineiro, mas também porque a aplicação dessa ordem foi recomendada para situações distintas das que podemos encontrar no edifício da igreja. Com efeito, a ordem ática é recomendada para remates de edifícios:

> [...] assim se chama a ordem baixa feita de pilastras, que serve para os remates dos edifícios posta sobre algumas das outras ordens: ordinariamente aplica-se a ordem Ática quando se quer elevar o meio do edifício acima do entablamento principal que o cerca em roda, e a cornija desta ordem é que faz o Tímpano com que a obra se remata. (Magalhães e Andrade, 1787, p. 152)

Entretanto, ainda que essa ordem em específico seja recomendada para um contexto distinto daquilo que está presente no edifício estudado por nós, chama-nos a atenção a documentação de uma ordem arquitetônica notoriamente controversa e cujo proporcionamento depende mais da escolha das ordens arquitetônicas principais do corpo do edifício. Ora, isso é efetivamente o que se realiza nos cunhais da Igreja de São Francisco (assim como da grande maioria dos edifícios coloniais da região), à exceção da fachada. Os cunhais são ornados à maneira de pilastras (e não colunas independentes), que têm, quando muito, a definição de um capitel por vezes genérico, portanto, não seguem o proporcionamento estipulado pela lógica das ordens arquitetônicas, na qual haveria uma relação entre o diâmetro e a altura do fuste. Comumente, e certamente no nosso caso, as demais pilastras sequer são realizadas com os capitéis adotados na fachada, consistindo mais em marcações verticais em argamassa/cantaria que encontram as cimalhas do que elementos compostos conforme determinada ordem arquitetônica.

Esse é o caso típico dos corredores laterais na Igreja de São Francisco, que dispõem de marcações à guisa de pilastras correspondendo à largura das pilastras do corpo principal do templo, sendo, portanto, muito atarracadas para a aplicação nos corredores laterais, mais baixos que o corpo principal do edifício; esses mesmos elementos não possuem os capitéis toscanos da fachada da igreja. Novamente, cabe reiterar que não temos a pretensão de afirmar que a Igreja de São Francisco foi composta sob os preceitos de uma suposta Ordem Ática, mas que encontramos, em um tratado coevo, instruções compositivas de elementos *aceitos pela arquitetura corrente* que extrapolam as regras de proporcionamento consagradas nos tratados do século XVI. A existência desse preceito documentado em um tratado pode, portanto, lançar luz sobre eventuais escolhas compositivas nos edifícios religiosos típicos de origem portuguesa que, em formato de salão, apresentam variações em relação aos esquemas compositivos tipicamente italianos, por exemplo.

Por fim, o autor apresenta uma proposta de ajuste para as ordens coríntia e compósita de Vignola, cujo entablamento resulta muito similar àquele mais disseminado nas cimalhas das igrejas coloniais e, certamente, na cimalha da Igreja de São Francisco em Mariana (cf. estampa 70 e comentários na p. 135). Com efeito, esse entablamento ajustado se assemelha muito mais a uma cimalha colonial do que a uma cornija clássica.

ASPECTOS CONSTRUTIVOS

Muitos aspectos construtivos são dignos de menção, por evidenciarem ou confirmarem certos procedimentos ou costumes construtivos, especialmente aqueles relacionados às obras de pedra a cal.

QUALIDADE DAS PEDRAS

Há uma preocupação muito grande com a qualidade da pedra empregada na obra. O modo como isso é especificado denuncia a inexistência de um mercado de materiais e aponta um modo de produção eminentemente extrativista, o que permite supor que a pedra empregada na obra seria extraída pelo próprio construtor, a partir de um terreno relativamente virgem. Com isso, as especificações ficam a cargo dos topônimos mencionados no documento:

> Será obrigado a procurar a melhor qualidade de pedra que houver para a alvenaria, sendo esta do Itacolomi ou Tapanhanacange. E também da pedreira que se acha junto ao córrego donde Esperança Vieira tirou a pedra para seu quintal. E por nenhum caso porá na dita obra, pedra da cachoeira, por não ser suficiente para a segurança da mesma obra. (Condição 38ª)

Devido ao processo extrativista para a obtenção de matéria-prima, é necessário inferir que todos os materiais teriam procedência das cercanias; com isso, identificamos mais facilmente os locais mencionados: a "pedra fina" procedente do Camargo ou São Sebastião, assim como a pedra do Itacolomi, é alusiva a localidades próximas a Mariana e Ouro Preto. Ao que tudo indica, os dois primeiros locais eram referências de esteatita (pedra-sabão), ao passo que o último seria a referência do itacolomito, uma espécie de quartzito até hoje bastante utilizada na construção civil. Já o termo "tapanhanacange" pode aludir a "tapanhoacanga", um tipo de rocha escura e rica em ferro.

Resulta curioso, também, o fato de serem mencionadas referências subjetivas, como um córrego sem nome, cuja referência seria onde "Esperança Vieira retirou a pedra para seu quintal", além da "cachoeira", que não é especificada no texto (não sendo descartado que se referisse à Cachoeira do Campo, outro distrito relativamente próximo); quando se afirma "não ser suficiente para a segurança da mesma obra", quer-se dizer que a pedra não apresenta a qualidade desejável. Não é possível deduzir de que tipo são essas pedras.

QUALIDADE DA CAL

O principal ligante utilizado na construção civil tradicional é a cal, obtida por meio de três etapas principais: 1) aquecimento das pedras calcárias, que tem como produto o óxido de cálcio (cal virgem); 2) hidratação da cal, que consiste no contato com a água (por meio do qual se libera também calor), e cujo produto é o hidróxido de cálcio (cal extinta); 3) aplicação em obra, quando, ao secar (perda de água) e entrar em contato com o ar (gás carbônico), obtém-se novamente carbonato de cálcio, de modo lento, porém, com a forma dada pela moldagem da argamassa *in loco* e então enriquecida dos agregados, tais como areia, pedriscos etc. Assim, a cal utilizada em obra também era obtida por meio da matéria-prima extraída das cercanias e preparada no próprio canteiro de obras.

Ao tratar dos elementos de maior altura no edifício, tais como as torres e suas cúpulas, o documento estipula que a cal aplicada nesses locais deve estar por "dois meses remolhada e traçada, não antes de se principiar a obra, para melhor segurança e perfeição dela" (Condição 5ª). Com efeito, após a hidrólise da cal, seu produto (cal extinta) não poderia entrar em contato com o ar sem que fosse aplicado na obra; portanto, a cal extinta era armazenada sob a água. Essa forma de armazenamento não apenas impedia o contato com o ar, como também propiciava uma reação química mais completa (incluindo as partes mais internas do material mergulhado) quanto mais tempo a cal estivesse em contato com a água. A submersão também poderia propiciar uma melhor depuração da cal, com o desprendimento de impurezas provenientes da origem do calcário. Sendo assim, a cal que permanecia mais tempo submersa resultava em um material mais puro, de melhor qualidade e que tenderia a se tornar mais resistente após a aplicação em obra. "Para melhor segurança e perfeição" quer dizer "para melhor segurança e acabamento" da obra.



Foto: Nelson Kon, 2023

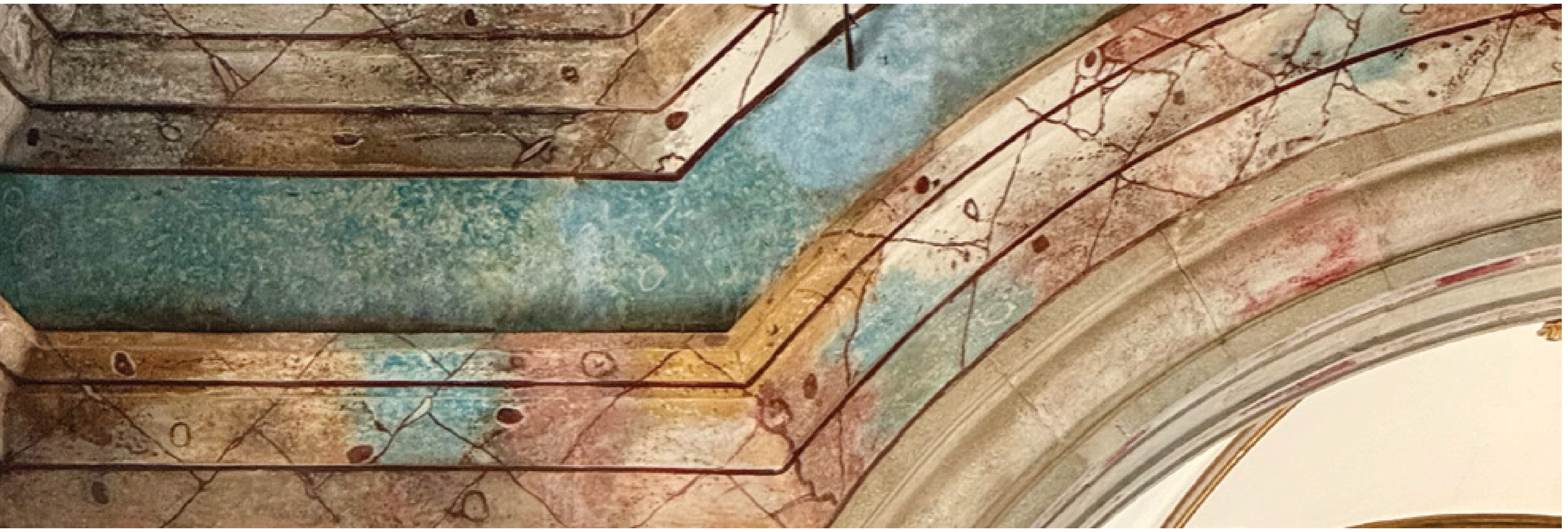


Foto: Marilene Marinho, 2024

FINGIMENTO DAS CIMALHAS E FRISOS

O documento menciona por diversas vezes os ornatos "metidos e fingidos" em cal. O chamado "fingimento dos ornatos" tem uma acepção antiga (que se mantém até hoje em italiano, por exemplo, no termo "*finto*") de significado mais amplo do que o utilizado atualmente: "Fingido. Simulado"; "Fingir. Enganar com aparências. [...] Fingir-se. Fazer-se alguém na aparência o que na realidade não é" (Bluteau, 1728, v. 4, p. 125-126). Por analogia à arquitetura, refere-se aos ornatos feitos em argamassa simulando aqueles feitos em cantaria, geralmente com a aplicação de pintura (policromada ou não). É curioso notar como a concepção do edifício estipula tanto a presença de ornatos em cantaria, reservados para as partes de maior visibilidade (pilastras e cimalhas do frontispício, além de alguns cunhais em geral) quanto outros ornatos em argamassa, reservados a trechos laterais ou posteriores, isto é, com menor visibilidade (incluindo as cimalhas das janelas). O motivo do emprego dessa técnica é a maior economia de recursos e rapidez de execução. Cabe salientar que a tradição construtiva prevê um esmero na imitação da pedra, que, por um lado, varia na imitação (fingimento) do itacolomito no caso dos ornatos externos, para maior harmonização da fachada; por outro lado, no interior do edifício, realiza o fingimento de elementos naturais que não estariam disponíveis para a obra naquela localidade, como mármores exóticos, que são imitados na cimalha principal da nave, assim como nas vergas de portas internas ou mesmo nos altares em talha policromada.

O fingimento, portanto, serve tanto para mimetizar elementos presentes na arquitetura quanto para "compensar" a ausência de materiais indisponíveis. Essa operação cai no gosto estético como uma espécie de "divertimento" para o espectador, ao representar elementos pétreos exóticos e artificiosos, ou seja, notoriamente fantasiosos. Esse é o caso dos marmorizados, dos quais podemos destacar aqueles dos altares, que são atribuídos ao mestre Athayde, e cujas paletas cromáticas realizam uma espécie de degradê, ocupando os espectros de verde, azul e violeta, sobretudo nos arremates do trono do altar-mor. Com efeito, a ideia de um mármore na cor violeta está mais no universo da fantasia do artífice do que em um suposto imaginário verossímil, constituindo assim um artifício para o deleite e maravilha do espectador. Cabe recordar que esses atributos (deleite, maravilha) têm o interesse relativamente objetivo de *persuadi-lo* dos preceitos religiosos expostos no templo, atendendo, portanto, a disposições *retóricas* (cf. Bastos, 2013).

Para a parte externa, a percepção, pelo documento em questão, de que os ornatos argamassados eram conscientemente compreendidos como fingimentos permitiu dar maior atenção e minúcia à diferença de pigmentação detectada entre as cimalhas principais e as vergas das janelas, de modo que se conclui que haveria uma diferença entre tonalidades de acordo com esses elementos (ver Cap. 3). Nesse sentido, o documento em análise repercutiu diretamente sobre as decisões de restauro.

ALIMENTAÇÃO DE ÁGUA E ENCANAMENTOS

Ao final do documento (Condições 35ª, 36ª e 37ª), é mencionada uma fonte pública que se encontrava na praça defronte à capela. O documento estipula que o arrematante da obra deveria mudá-la de lugar e adequar o encanamento à nova posição, assim como canalizar o fornecimento de água para atender o quintal, assentando ali um tanque de água.

De fato, durante a obra de restauro foram encontrados vários vestígios de manilhas em pedra-sabão, com encaixes nos bocais, um equipamento bastante requintado para a época. Esses achados vão ao encontro de outros, similares, encontrados em obras recentes na Casa de Câmara e Cadeia de Mariana, em frente à igreja. O conjunto dessas estruturas pressupõe a possível existência de um sistema de fornecimento de água para aqueles lotes urbanos, o que merece investigações mais aprofundadas. Outros trechos do edifício também são mencionados no documento, no que se refere às estruturas hidrossanitárias, como o sumidouro a ser realizado junto ao lavatório da sacristia (Condição 30ª).

***



Foto: Instituto Pedra, 2021



Foto: Marilene Marinho, 2024

A presente nota introdutória procurou realizar uma leitura comentada de um documento histórico fundamental para a compreensão da Igreja de São Francisco de Mariana. Esperamos que os apontamentos aqui realizados possam ser de auxílio tanto para a leitura de sua transcrição quanto para se pensar em métodos interdisciplinares de leitura para documentos da história da arquitetura, levando em conta não só as fontes escritas, mas também fontes visuais e materiais diretamente relacionadas aos objetos estudados.



Foto: Nelson Kon, 2022

TRANSCRIÇÃO ATUALIZADA DA CÓPIA DO CONTRATO DA OBRA DA CONSTRUÇÃO DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE MARIANA SOB O ORAGO DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO FEITO COM JOSÉ PEREIRA AROUCA NO ANO DE 1762[9]

9 - Cópia da transcrição feita por Maria das Dôres Moraes Almeida em 29/5/1963.

CRITÉRIOS DE TRANSCRIÇÃO

1. A transcrição não segue o modelo de translineação, ou seja, foi feita a separação de linhas e parágrafos de acordo com os tópicos para a fluidez da leitura e melhor compreensão do conteúdo.

2. A divisão paragráfica, a ortografia, a acentuação, a pontuação, os algarismos arábicos, os numerais romanos e a grafia foram alteradas e/ou atualizadas segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

3. As abreviaturas de uso corriqueiro foram mantidas, e todas as outras foram desenvolvidas.

4. Foram separadas as palavras grafadas indevidamente como uma unidade e foram unidas as letras ou sílabas grafadas separadamente de forma indevida.

5. Explicações de palavras ou expressões incomuns foram inseridas em notas.

6. As letras ou palavras de origem duvidosa foram transcritas seguidas de interrogação entre colchetes [?].

7. As letras ou palavras ilegíveis ou corroídas, mas cujo significado é reconstituído com segurança, foram transcritas atualizadas.

8. As letras ou palavras ilegíveis de forma irrecuperável foram indicadas entre colchetes pela palavra "ilegível" em itálico. As letras ou palavras ilegíveis por perda do suporte foram indicadas entre colchetes pela palavra "corroído" em itálico.

9. Palavras cuja leitura não está certa e que oferecem duas opções de leitura (ex.: pauta/ponta) foram escritas com uma barra separando-as.

10. Preposições, pronomes, artigos e letras foram inseridos, quando necessário, para ajudar na compreensão da leitura. Em caso de inserção de palavra inteira ou expressão, foram postas entre colchetes.

11. Informações extras, que não constam das normas, foram indicadas em nota.



Vista do "paredão no mesmo quintal, principiando da frente da praça" (Condição 1ª). Foto: Nelson Kon, 2022



Exemplo de verificação dos elementos descritos (Condição 3a). Alicerces (laranja). Capeamento com lajes do Itacolomi, lavradas e assentadas em juntas de picão (azul). Sacadas das entradas com moldura de bocel (verde). Foto: Google Streetview. Elaboração: Instituto Pedra

CÓPIA DO CONTRATO DA OBRA DA CONSTRUÇÃO DA IGREJA DE S. FRANCISCO DE MARIANA, SOB O ORAGO DE N. S. DA CONCEIÇÃO[10], FEITO COM JOSÉ PEREIRA AROUCA NO ANO DE 1762. COPIADO POR: MARIA DAS DÔRES MORAES ALMEIDA, EM 29 DE MAIO DE 1963

10 - O templo é dedicado a N. S. da Conceição (orago), porém construído pela Ordem Terceira de São Francisco de Assis.

NOTA

O documento está anexo aos autos de uma ação movida pela Ordem 3ª. de São Francisco, contra o construtor José Pereira Arouca no ano de 1771 e está no Códice 452 auto nº 14277 do arquivo do Cartório do 2º ofício de Mariana[11].

Translado[12] das condições que neste lugar se achavam etc.

Condições com que há de ser feita a Igreja de Nossa Senhora da Conceição cuja se há de edificar no quintal das casas que foram do Reverendo Vigário José Simões[13]. Correndo a sua quadra com a travessa de São Pedro, em linha reta com as casas que se acham pela parte de baixo, com o frontispício fronteiro ao Pelourinho desta cidade.

11 - Arquivo Histórico da Casa Setecentista de Mariana.

12 - Cópia rigorosamente fiel e validada de um documento para outro.

13 - Importante observar a controvérsia sobre a relação do conde de Assumar com a residência ao lado da igreja, reputada popularmente como tendo sido sua residência. O cônego Raimundo Trindade (1944) afirma que o imóvel fora construído pelo padre José Simões, e não pelo conde de Assumar, como sustenta Diogo de Vasconcellos (1904). Com efeito, o termo faz referência unicamente a José Simões.

1º: Primeiramente será obrigado o arrematante abrir, à sua custa, todos os alicerces que compreenderem a dita obra que mostra a planta e riscos[14]. E para este efeito botará abaixo as paredes de adobes e pau a pique que se acham no dito quintal, que forem necessários para a fatura da dita obra, ficando todo o terreno que ela ocupar em nível direto[15], de sorte que há de ficar a sapata[16] que leva toda em roda[17], um palmo levantada, no canto onde se acha a rua mais superior, defronte da capela de nossa senhora do Carmo, com declaração que será obrigado o arrematante a fazer um paredão no mesmo quintal, principiando da frente da praça até entestar com a varanda das casas. E para fatura desta, se utilizará dos materiais e massames[18], as paredes que restam abaixo no dito quintal, e para se poder formar a dita obra cuja pode ser feita logo assim que se deitar abaixo o que se achar antes de abrir os alicerces.

14 - Desenho de arquitetura ou projeto.

15 - Possivelmente quer dizer "nível direito", no sentido de "endireitado", o que poderia significar "reto" (por analogia, "plano", ou seja, "aplainar o terreno").

16 - Tipo de fundação direta e contínua, típico dos sistemas construtivos em alvenaria em paredes estruturais.

17 - Isto é, "em volta", ou seja, consoante ao perímetro da edificação.

18 - "MAÇAME. O lastro de pedras grossas e pequenas, bem unidas, com uma espécie de betume no fundo das cisternas, tanques e outros receptáculos, que se faz para ter água" (Bluteau, 1728, v. 5, p. 320). Bluteau ainda associa o termo ao *opus singninum* romano, que consiste em uma mescla de material cerâmico triturado à argamassa, conferindo propriedades impermeabilizantes. Por analogia, em relação ao documento, entendemos o "Maçame" ou "Massame" como o preparo dos arrimos e fundações com argamassas de propriedades impermeabilizantes.

2º: Fará mais todos os alicerces que compreenderem a dita obra, assim do corpo da igreja, capela-mor, torres, como dos corredores, com altura e largura que se julgar necessária para a segurança da mesma obra. Com a declaração [de] que os alicerces do corpo da igreja, capela-mor e torres levarão um corte de três quartos de palmo pela parte de fora, de cinco em cinco palmos de alto, de sorte que o acabará com a grossura de oito palmos o dito alicerce, que tantos há de ter de largo a sapata que há de levar toda esta obra em roda[19]. E terá de grosso um palmo, cuja será feita de lages do Itacolomi[20] lavradas e juntas de picão[21]. E as destes alicerces serão cheias de pedra grossa e bem colocadas, tudo assentado em cal e areia, e feito com toda segurança. E feita que seja a dita sapata como fica dito se levantarão as paredes que vão para cima, um palmo pela parte de fora e outra pela parte de dentro, de sorte que fiquem de seis palmos de grosso, como mostram a planta e riscos.

19 - Resumindo, este parágrafo informa que o construtor deverá definir as dimensões das fundações para "maior segurança da obra", isto é, de acordo com as *regras d'arte* de construção civil vigentes. Entretanto, o termo propõe esclarecer um dimensionamento de fundações para as alvenarias mais altas (corpo da igreja, isto é, nave, capela-mor e torres).

20 - Pedras provenientes da região do Itacolomi, isto é, pedra "itacolomito", similar ao quartzito utilizado na construção civil, atualmente (ver nota introdutória).

21 - Deduz-se que se trate de uma talha da pedra apicoada, ou seja, com uma regularização geométrica, porém, de acabamento ainda rústico.

3º: Fará os alicerces dos dois corredores com as larguras e alturas necessárias, e em cima desta correrá o mesmo capeamento de lajes do Itacolomi, com a mesma grossura que levar o corpo da igreja, também lavradas e assentadas as juntas de picão, em cuja sapata se dará o mesmo corte de um palmo para dentro e outro para fora[22]. E o alicerce será feito da mesma forma que no do corpo da igreja, como na condição acima se declara, e tudo como mostra a planta e riscos. Correndo [?] um e outro alicerce a paralelo em toda a circunferência que mostra a mesma planta, fazendo as sacadas[23] das entradas no pavimento das ditas sapatas com sua moldura de bocel ficando mais superior a sapata e sacada da dita moldura[24], com a declaração [de] que as soleiras das duas portas que ficam no Cruzeiro e das duas portas da capela-mor ficarão no mesmo nível do degrau do engradamento do corpo da igreja.

22 - Descreve o embasamento dos corredores laterais, que é visível: sapatas em pedra aparente, finalizadas com lajes apicoadas no topo, de onde partem as paredes argamassadas.

23 - "Sacado", no sentido de projetar-se para fora do alinhamento principal. Um exemplo de uso semelhante é: "[...] de quem os membros superiores são *sacados para fora do prumo* fazendo mais ou menos voamento" (Magalhães e Andrade, 1787, p. 52, grifos nossos).

24 - Refere-se às soleiras das portas, que se projetam ("sacadas") para além das fundações, em peças únicas. A moldura de bocel seria o acabamento arredondado, à semelhança de um degrau.


Foto: Nelson Kon, 2022

4º: Será obrigado a fazer todo o frontispício[25] da igreja e torres na forma que mostra o risco e seus perfis de cantaria lavrada, que vem a ser todos os cunhais[26] e pilastras[27], pórtico e nicho, janelas e tarja do pórtico, executando [no] sentido da tarja da parte da mão direita como também a do nicho e a cimalha real[28] que guarnece os ditos corpos de cantaria lavrada e os pilares, será feita a mesma cimalha de lages e tijolo para ser metida e fingida em cal, advertindo que as torres levarão os cunhais de cantaria lavrada nas faces onde tem princípio os corredores[29].

25 - Fachada.

26 - Esquinas e ângulos externos de um edifício; amarrações das esquinas, geralmente feitas por meio de travamentos com peças em pedra lavrada.

27 - Elemento estrutural de base quadrangular, embutido na alvenaria.

28 - Provavelmente se refere ao entablamento principal "cimalha" da fachada.

29 - Esse parágrafo descreve os ornatos da fachada (frontispício), diferenciando aqueles em cantaria de pedra lavrada aparente daqueles em "lajes e tijolo [...] metida e fingida em cal", ou seja, trata-se de um ornato em argamassa imitando a cantaria em pedra (fingimento). De fato, o frontispício alterna a composição entre ornatos em cantaria aparente e pedra argamassada e "fingida", o que se tornou objeto central dos trabalhos recentes de restauro, no sentido da definição das cores e melhores técnicas de acabamento (ver cap. 3).

5º: Fará mais os pilares das torres da cimalha real para cima, na mesma forma de cantaria lavrada[30]. Como também o óculo[31], pirâmides[32] e cruzeiro, e todo o arremate do telhado da empena como mostra todo o perfil do dito risco[33]. Como também fará os zimbórios[34] das torres de tijolo e cal, feitos na forma do mesmo risco, com condição que a cal da sua guarnição[35] estará dois meses remolhada e traçada[36], não antes de se principiar a obra, para melhor segurança e perfeição[37] dela.

30 - Descreve os acabamentos das torres sineiras. Entretanto, notamos que a obra foi executada com ornatos em argamassas fingidas, e não cantaria lavrada, o que, portanto, denota uma alteração em obra.

31 - Refere-se à pequena abertura na base da torre.

32 - Possivelmente, os pináculos que finalizam as torres.

33 - "Perfil do dito risco" parece se referir à geometria do desenho que estaria anexado ao documento.

34 - "Zimbório", propriamente, é um termo que não se aplica ao caso, mas nesse contexto parece se referir às cúpulas que finalizam as torres sineiras.

35 - Isto é, para seu revestimento.

36 - É interessante notar a exigência de que a cal utilizada nesse trecho do edifício fosse de melhor qualidade e resistência às intempéries, por se tratar de local com difícil acesso para manutenção. A cal "remolhada" seria o hidróxido de cálcio mergulhado constantemente na água, para melhor armazenamento e depuração; a cal repousada mais tempo sob a água tornar-se-ia um ligante mais resistente após a secagem (pega), portanto, de melhor qualidade e, assim, reservado para trechos específicos do edifício.

37 - Acerca deste termo, ver comentários na nota introdutória.

6º: Fará mais os fechos dos zimbórios das duas torres de cantaria lavrada[38], na forma do risco e cujos fechos serão broqueados pelo meio e [a] grossura do buraco será de sorte que caiba por ele uma alavanca grossa [para] se meter o varão das grimpas. Os varais não será o arrematante obrigado a dar, e suposto o risco os mostre, como também será o dito arrematante obrigado a dar os sinos que se acham pintados[39] nas ditas torres.

38 - Retoma a descrição dos pináculos, citados no parágrafo anterior.

39 - Desenhados no risco apresentado.


Foto: Nelson Kon, 2022 (detalhe)

7º: Fará mais em cada uma das torres três sineiras, feitas de cantaria lavrada[40], com as suas aduelas e cabeças por dentro e por fora, feitos na forma do risco que se [*ilegível*] no frontispício das duas torres[41], ilhargas[42] e traseira[43]. E da parte do telhado da igreja fará em cada uma das ditas torres uma parte pequena de arco para serventia dos ditos telhados cujas serão postas as suas soleiras[44].

40 - Aberturas onde ficam instalados os sinos. Com efeito, o acabamento de pedra dessas aberturas têm sulcos e ranhuras para que sejam apoiados os eixos de giro dos sinos.

41 - Possivelmente, refere-se à abertura frontal.

42 - Refere-se à abertura da lateral (ilharga) do edifício.

43- Refere-se à abertura posterior da torre.

44 - Com efeito, apenas as três aberturas externas da torre sineira possuem sinos instalados; a abertura voltada para o telhado destina-se ao acesso para inspeção ("serventia").

8º: Fará mais a tarja real, o pórtico e nicho (que se declara na condição 4ª) de pedra fina do Camargo ou São Sebastião[45].

45 - Mencionam-se os locais que forneceriam as pedras mais apropriadas para utilização nesse trecho do edifício.

9º: Fará mais todas as portadas, arco-cruzeiro, janelas, frestas e óculos de cantaria lavrada[46], que se entende: as suas ombreiras[47], vergas[48] e soleiras[49] e frestas[50] também pelo meio da parede, tudo de cantaria lavrada, para receber as grades de ferro[51]. Tudo na forma que mostra o risco, e as suas guarnições de molduras serão feitas de tijolo metidas e fingidas com cal[52], como do mesmo risco se mostra, com a declaração que a mesma fachada que faz pela parte de fora, há de fazer pela parte de dentro e interior da igreja e capela-mor[53]. Advertindo que as duas portas travessas da igreja, da parte de dentro[54], terão nove palmos de largura de vão e dezoito de alto e as ombreiras de todas as portas e janelas e suas vergas serão de uma pedra inteiriça.

46 - No caso, a obra foi feita em cantaria de xisto.

47 - Elementos verticais das janelas ou portas.

48 - Elemento horizontal superior das janelas ou portas, que efetivamente sustenta a carga das paredes por cima das referidas envasaduras.

49 - Elementos horizontais na base das envasaduras, sobretudo, portas (sobre as quais são apoiadas as ombreiras).

50 - Janela pequena (Bluteau, 1728, v. 4, p. 212).

51 - De fato as grades, em ferro batido, foram embutidas nas peças de cantaria durante a construção.

52 - Com efeito, as cimalhas das aberturas externas são argamassadas e apresentam fingimento de cantaria lavrada, como foi evidenciado no restauro (ver cap. 3).

53 - Isto é, determina que os ornatos das vergas em cantaria, empregados na fachada, deverão ser também empregados nas portas de acesso à nave e capela-mor, como de fato foi realizado.

54 - Isto é, portas transversais da nave.



Foto: Silvio Oliveira, 2021

10º: Fará mais o arco-cruzeiro de cantaria lavrada, seguindo a sua fatura a ordem jônica e compósita, nos seus pedestais o jônico, e [nos] capitéis e cimalha dele, compósita[55]. O seu referido será abatido, atendendo a qualidade da pedra que está serrada melhor que se achar no país[56]. E os capitéis e vasos serão feitos de pedra fina do Camargo ou São Sebastião. E terá o dito arco 23 palmos de largo e de alto, que pede a arquitetura dele com o seu fecho feito de quartela pela face e cabeças. É suposto se mostre na planta este arco com a largura de 23 palmos e meio terá os 23 como acima fica dito[57].

11º: Fará mais o presbitério[58] de cantaria lavrada que vem a ser cinco degraus com o comprimento que mostra a planta e terão de alto três quartos de palmo e de passo palmo e três quartos o alicerce da sacada da moldura, que esta será de bocel feitos de pedra do Itacolomi, bem feitas, e as suas ilhargas[59] do dito presbitério e frentes levarão suas cartelas[60] na entrada dos degraus e meios corpos das ditas cartelas, ao pé das paredes cujos [*ilegível*] cartelas e almofadas serão feitas de pedra fina do Camargo ou São Sebastião, cujo presbitério será assentado em retiro ao arco-cruzeiro[61] trinta palmos e meio, respeitando a melhor acomodação do trono, sem embargo da planta. Como também fará o degrau da grade do interior da Igreja[62] de cantaria lavrada tendo de alto um palmo e de largo dois e ¼, cujo degrau será feito de moldura de bocel de pedra do Itacolomi e assentado em cima de alicerce de pedra e cal na forma que mostra o ponto da dita planta.

55 - Trata-se de um registro interessante acerca da visão estética vigente: embora a ornamentação seja organizada conforme as ordens arquitetônicas (sistematizadas desde Vignola em cinco: jônica, toscana, dórica, coríntia e compósita), o decoro na ornamentação do templo aceita a mescla de duas ordens arquitetônicas distintas na mesma pilastra. O fato de as ordens jônica e compósita serem explicitadas no documento demonstra que o procedimento se trata de uma operação consciente. Ver comentários na nota introdutória.

56 - "País" no sentido de "terra", "região" (Bluteau, 1728, v. 6, p. 187).

57 - O termo esclarece uma correção de medidas em relação aos desenhos que o acompanhariam. Ver comentários na nota introdutória.

58 - Elevação em pedra, de caráter solene, diante do altar-mor, presente na capela-mor.

59 - Laterais. No caso, fala-se dos trechos verticais que guarnecem os degraus.

60 - No caso, as volutas inseridas sobre a estrutura principal de acabamento.

61 - Isto é, com afastamento de 30,5 palmos em relação ao arco cruzeiro.

62 - Refere-se ao desnível presente na nave, que separa os altares laterais no interior. Esse desnível é marcado por um degrau com bocel (acabamento curvilíneo), sendo complementado pelos pisos de assoalhos em campas (tumbas), tanto na porção inferior da nave quanto na porção superior, junto aos altares laterais.

12º: Fará mais o assento dos púlpitos de cantaria lavrada e os seus portais também de cantaria lavrada. E os seus portais também de cantaria lavrada que estes terão três palmos e meio de vazio e de altura nove palmos e guarnecidos e feitos no assento dos ditos púlpitos na forma do risco que se mostra sendo a pedra das represas[63] por baixo das taças de pedra fina do Camargo ou São Sebastião, como de serventia deles de forma que mostra a planta fazendo cinco degraus no grosso da parede, como se mostra[64]. Como também fará as escadas pelo grosso da parede que mostra a mesma planta para a serventia dos tronos dos altares colaterais. E uns e outros degraus serão feitos de cantaria lavrada, porém lisas, e as ilhargas dos ditos serventia de [*ilegível*] terão a grossura que mostra a dita planta, sendo a pedra do Itacolomi. E cobertas as ditas serventias de lajes e por cima da dita pedra e depois se farão seus arcos toscos para a segurança das paredes[65].

63 - "Mísula. Peanha. Bacia em balanço em que se apoia o guarda-corpo do púlpito" (Corona e Lemos, 2017 [1972], p. 407). "Na Arquitetura, represas são uns assentos arrimados à obra" (Bluteau, 1728, v. 7, p. 263).

64 - O acesso aos púlpitos se dá por um trecho final de degraus inscritos na largura da parede da nave ("no grosso da parede"), que dependeria de um complemento de escadaria em madeira, para alcance a esses degraus a partir dos corredores laterais.

65 - É interessante a definição textual de que as aberturas que não são destinadas ao público poderiam (deveriam) ser feitas sem acabamento (arcos toscos). A "segurança das paredes" se refere aos arcos como medida de sustentação dos vãos inscritos em paredes muito grossas, de alvenaria portante em duplo aparelho murário (isto é, duas cortinas de pedras desbastadas, com um miolo preenchido por escombros, sendo as pedras assentadas com argamassa à base de cal).

13º: Fará mais os dois arcos toscos de pedra do Itacolomi no lugar onde hão de ficar as capelas das ilhargas[66] e por baixo das portas que entram para o cruzeiro de onde mostra a planta. E será cheio, o dito vão dos arcos, de pedra até a altura de quatro palmos, executando tudo na forma da planta.

66 - Trata-se dos nichos, em alvenaria, onde seriam colocados os altares laterais (as "capelas" seriam os nichos, e as "ilhargas" seriam as paredes laterais ao arco cruzeiro, na nave).

14º: Fará mais um arco debaixo do coro e este será acabado pela melhor ponta/pauta que nele se puder acomodar, debaixo do preceito do seu vivo [vão] de altura de 28 palmos sendo este feito a sua volta de tijolo e cal e areia e depois guarnecido de cimalha fazendo face tem por dentro da Igreja e os seus pés direito serão de cantaria lavrada com os seus pedestais e importa [?].

15º: Fará mais as duas portadas que entram do coro para as torres que ficaram as suas soleiras assentadas no pavimento das soleiras das janelas de frente do dito coro. Isto se entende as ombreiras das ditas portas com suas vergas de volta, tudo de cantaria lavrada e guarnecidas por cima os ditos portais com sua moldura de tijolo, metida e fingida de cal e terão de largo cinco palmos de vivo e doze de alto.

16º: Adverte-se que as duas janelas que mostra o perfil do risco do frontispício serão as suas soleiras assentadas em altura de trinta palmos, afastando-se para as ilhargas o que puder ser, de sorte que se não ofenda o remate do pórtico[67]. E terão de altura as ombreiras das ditas duas janelas treze palmos e puder [?] passos e cimalha real com o seu ornato que guarnece a Igreja por dentro em roda.



Foto: Nelson Kon, 2023

67 - Requer o afastamento das janelas para as laterais ("ilhargas") do corpo principal da fachada, de modo que não interfiram ("não se ofenda") na cantaria da portada principal ("remate do pórtico").



Foto:
Nelson Kon, 2023

17º: Adverte-se também que as duas portas que entram para a capela-mor ficará a primeira ombreira assentada em retiro do arco-cruzeiro três palmos e meio[68], para se atender a melhor comodidade do assento da mesa. E os óculos[69] seguirão a prumo dos ditos portais, como também as janelas de fora correspondentes. Advertindo que as ombreiras destas duas portas terão treze palmos de alto.

68 - Isto é, com recuo de 3,5 palmos em relação ao arco cruzeiro (cf. Condição 11ª).

69 - Janelas arredondadas na capela-mor; efetivamente, a primeira delas está a prumo (vertical) em relação à referida porta, em cada lado da capela-mor.

18º: Fará mais as duas portas (que mostra a planta) nas paredes da capela-mor, para a serventia do trono, advertindo que na da parte da epístola[70] lhe meterão no grosso da parede os degraus que se puderem acomodar, cujos serão feitos de cantaria lavrada, porém lisos, ficando a soleira assentada no nível da porta que entra para a capela-mor. E terá a dita portada de largo[71] quatro palmos de vivo[72] e treze de alto[73] com verga de volta[74]. E a outra portada, que fica na parte do evangelho[75], terá de largo quatro palmos de vivo e de alto dez palmos, com sua verga de volta e uma e outra de cantaria lavrada. E uma e outra portada serão guarnecidas por cima como os mais, advertindo que a porta da parte do evangelho terá de alto treze palmos - e não dez como acima se diz[76].

70 - Lado direito de quem olha para a fachada.

71 - Largura.

72 - Vão.

73 - Altura.

74 - Em arco.

75 - Lado esquerdo de quem olha para a fachada.

76 - Aparentemente, o texto retifica os erros sem realizar rasuras.



Foto: Silvio Oliveira, 2021

19º: Fará mais duas pias grandes para água benta, que se porão nas ilhargas[77] da porta principal e metidas na parede, cujas pias serão feitas de pedra fina do Camargo ou de São Sebastião, de concha com os seus refendidos[78] bem feitos e acabados. Como também será obrigado a assentar ou meter nas paredes mais quatro pias, a saber, uma na porta travessa[79] da parte direita, outra na sacristia ao entrar para a capela-mor e duas nos corredores nas engras[80] por trás do arco donde faz separação a sacristia e casa de noviciado, cujas quatro pias se acham feitas na capela que hoje existe[81].

77 - Ao lado.

78 - "Lavrar em relevo" (Dicionário, 2008-2021)

79 - Transversal.

80 - "Canto ou ângulo formado por duas paredes (ex.: janela de engra)". (Dicionário, 2008-2021, grifos do autor).

81 - Refere-se à capela primitiva, que seria substituída pelo edifício a ser construído.

20º: Fará mais as represas[82] nas cartelas para receber os arcos do barrete do forro da capela-mor, pois o dito forro não pode ser feito de outra sorte por razão das luzes[83] dos óculos, cujas represas e suas cimalhas seguirão a forma de capitéis. A cimalha real do arco-cruzeiro e estas serão feitas de cantaria fina lavrada do Camargo ou São Sebastião, [bem como] os capitéis e mísulas. E sem embargo desta declaração, o nosso entender é para bem da obra levar debaixo aos ornatos de pilares para receber o barrete faseado, o arco na cabeça da tribuna correspondente ao arco-cruzeiro apanhando-se todo o forro em um corpo de barrete ainda que [*ilegível*] e por nos livrarmos de alguma censura da disposição do dito forro[84] ficará o dito arrematante sujeito à quando chegar com a obra de sua altura para haver de continuar com ela, de se fazer o que determinarem mestres que a mesa eleger para se consultar a melhor perfeição dela[85].

82 - Mísulas, apoios engastados na alvenaria (cf. Corona e Lemos, 2017 [1972], p. 407).

83 - Vãos, medidas.

84 - Essa passagem resulta de difícil assimilação. Contudo, percebe-se que trata dos elementos de base do forro abobadado da capela-mor: o forro possui como limitador os vãos ("luzes") dos *oculi* (janelas arredondadas) e é estruturado a partir de arcos em cantaria (aqui também chamados de "cimalha") adossados às alvenarias. Sendo o forro em abóbada de aresta (ou "cruzaria" ou, no documento, "barrete [de clérigo]"), esta parte dessas cimalhas em forma de arco. A vela posterior da abóbada tem início em um arco que se apoia sobre o altar-mor; para tanto, é necessário criar um ponto de apoio para esse arco que, no caso deste edifício, foi feito por meio de pilastras na mesma ordem arquitetônica do arco cruzeiro, porém decoradas à maneira do altar-mor. Possivelmente esses elementos são os que possuiriam os "ornatos de pilares para receber o barrete faseado [vela da abóbada]".

85 - Percebe-se que a composição não se encontrava plenamente resolvida, de modo que o termo sinaliza futuros ajustes a serem realizados em obra. Com efeito, resulta estranha a articulação entre os elementos em cantaria, que possuem homologia (semelhança organizacional) com as pilastras do arco cruzeiro, e o seu acabamento em homologia com o altar-mor, especialmente no que se refere à policromia (cf. adendo inserido na Condição 46ª).

21º: Fará mais as pirâmides e seus pedestais[86] nos corpos ditos de cantaria lavrada na forma do risco com seus cruzeiros nas empenas do corpo da igreja e capela-mor[87], com seus pedestais, tudo de cantaria lavrada. Como também fará duas gárgulas[88] de cantaria lavrada que estes se porão nas engras do frontispício donde se dividem as torres saindo fora da sacada da cimalha real dois palmos e meio com seus gomos e focinho de boi no topo e estes se incluirão no grosso da cimalha real para receberem as águas furtadas do corpo da igreja entre as torres.

86 - Pináculos externos da nave.

87 - Isto é, um cruzeiro no topo da empena posterior da nave e outro no topo da empena posterior da capela-mor.

88 - Canal para escoamento das águas pluviais, que se projeta para fora do edifício; contudo, esse elemento parece não ter sido executado.



Foto: Marilene Marinho, 2024

22º: Fará mais toda [a] cimalha real que guarnece toda a igreja[89] e capela-mor, pela parte de fora, com todo o seu ornato, friso e arquitrave[90], não lhe faltando coisa alguma da arquitetura e preceito dela tanto no obrado como nos seus ornamentos[91], cuja cimalha será feita de lajes e tijolos e depois metida e fingida em cal[92]. E na mesma forma fará toda a cimalha que guarnece os corredores pela parte de fora como mostra o risco. Guarnecendo também todos os pilares e estes serão feitos de tijolo e cal, tudo metido e fingido da mesma cal com todos os pisos e molduras que forem precisos para melhor perfeição da obra, segundo no assento de tudo a arquitetura não se afastando em nada dela, advertindo que o fingimento dos pilares se entende dos embasamentos para cima, como também fingirá os capitéis[93].

89 - Isto é, a nave.

90 - Entablamento (cimalha que se projeta em direção ao beiral), friso (branco) e arquitrave (tarja ornamentada abaixo).

91 - É requerido que a cimalha, principal ornato das fachadas, tanto possua rigidez ("obrado") quanto atenda ao decoro da ornamentação ("não lhe faltando coisa alguma da arquitetura e preceito").

92 - Isto é, argamassada e com pintura fingindo (mimetizando) a cantaria.

93 - Determina que haverá cimalha guarnecendo também os corredores e que a ornamentação dos pilares também será em alvenaria argamassada e fingida, o que ocorre nas pilastras da nave e capela-mor, mas não dos corredores laterais, que foram acabados em cantaria, embora interceptados pela cimalha argamassada.

23º: Fará mais toda a cimalha real com seu friso e arquitrave em roda de todo o corpo da igreja pela parte de dentro[94], cuja será feita de lajes e tijolo, metida e fingida em cal seguindo a perfeição dela pela arquitetura do pé direito executada pela ordem jônica[95], não lhe faltando coisa alguma de seu ornato e cavamento correto toda a igreja em roda por nível com a condição que [*ilegível*] fazendo o corpo no arco-cruzeiro.

94 - Cimalha da nave ("corpo da igreja").

95 - Os sistemas compositivos da arquitetura clássica são modulares e proporcionais, de maneira que as modenaturas (perfis que compõem os ornatos) são desenhadas conforme relações métricas entre si e também de acordo com as medidas gerais do edifício. No caso, a "perfeição" da cimalha real (leia-se, possivelmente, "proporcionamento") é ajustada conforme a arquitetura (leia-se, possivelmente, conforme as "regras de composição clássicas"), utilizando-se como medida o pé-direito da nave. Em resumo, estipula que a cimalha deverá ser proporcionada de acordo com o pé-direito, conforme as regras de proporção da ordem jônica.

24° : Fará mais seis rebaixes nas paredes das ilhargas do corpo da igreja da cimalha real para cima que ficando de distância de um a outro, dois palmos e meio, para haver de receber as cambotas do painel do forro[96].

96 - Estipula uma reentrância em direção à alvenaria (2,5 palmos) para acomodação das cambotas (estrutura) do forro em formato de abóbada.


Foto: Nelson Kon, 2023

25°: Fará mais as grades de ferro nos seis óculos[97] das ilhargas[98] do corpo[99] da igreja como também no óculo do teto do frontispício[100] e luzes[101] ou janelas (que mostra o risco) nas duas torres. E da mesma sorte fará as grades de ferro para os quatro óculos principais[102] e para os dois mais pequenos que dão luz à capela-mor[103] e lugar do trono e suposto o risco da parte da rua mostra mais um óculo ao pé do que da luz ao trono, este será fingido por servir de correspondência à janela de baixo[104]. E este não levará grades de ferro, cujo óculo fingido se não porá na dita capela-mor da parte do quintal[105]. E essas grades de ferro, acima referidas, serão bem feitas e com grossura e largura suficiente na forma que se costumam pôr em semelhantes obras.

97 - Janelas superiores da nave.

98 - Paredes laterais.

99 - Nave.

100 - Óculo da fachada principal, acomodado no friso da cimalha real.

101 - Óculos nas bases das torres.

102 - Óculos da capela-mor.

103 - Há dois pequenos óculos atrás do altar-mor.

104 - Trata-se de fazer uma falsa abertura ("fingido") para "dar correspondência" (simetria especular, comensurabilidade, ritmo) com relação ao lado oposto.

105 - Com efeito, as aberturas posteriores não possuem grades, pois estavam voltadas para o quintal da Ordem Terceira.

26° Fará mais no fundo da capela-mor na sua parede duas frestas de quatorze palmos de alto e dois de largo. Deverão, no dito, levar a cantaria lavrada, em cujas frestas levarão um varão de ferro em cruz no meio de cada um, fazendo rasgue uma e outra para dentro e para fora, para melhor receber a luz. E ficarão postas as suas soleiras em altura de dez palmos da sapata para cima.

27°: Fará mais no frontispício da igreja e torres e claros uma cinta de cantaria lavrada assentada da sapata para cima, de altura de três palmos e meio, cuja cinta terão também as duas torres pelas faces das ilhargas[106].

106 - Trata-se do barrado em cantaria aparente, que compreende a fachada e as laterais das torres.

28°: Fará mais na parede do fundo da capela-mor um arco de pedra tosca, cuja será do Itacolomi e terá de largo vinte palmos e de fundo dois e meio, ou três, e de alto o que puder. Ficando a soleira deste no pavimento aonde ficar o assoalho em que se há de assentar o camarim ou trono. E este arco será feito no grosso da parede e tapando-se por detrás de alvenaria.

29°: Fará mais os degraus que forem precisos e necessários na porta travessa da parte da rua, que terão de alto três quartos, e de passo [um] palmo e três quartos e lavrados de bocel e de cantaria do Itacolomi[107]. E da mesma forma fará um pátio de seis palmos de largo em sua escada de cantaria lavrada, cujo pátio e escadas é para dar serventia à porta que fica no corredor da parte do quintal[108].

107 - Degraus de acesso pela atual Rua João Pinheiro, lateral direita da igreja (lado da epístola).

108 - O pátio seria o acesso lateral, guarnecido por guarda-corpo em xisto, que liga o acesso lateral esquerdo (lado do evangelho) ao adro e à escadaria principal da fachada.

30°: Será obrigado a deixar no grosso da parede da sacristia, entre as duas paredes, lugar para assentar o lavatório de pedra, que se acha na capela que hoje existe. Ficando sujeito a assentá-lo com declaração que há de fazer sumidouro para a dita água se sumir, de sorte que se não caia na rua[109]. E da mesma sorte deixará no grosso da parede da capela-mor o lugar que se mostra no risco ou planta para se meter um guarda roupa[110].

109 - De fato, foi encontrado um sumidouro durante a recente obra. Outros vestígios também indicam a existência de algum sistema de distribuição de água nos edifícios principais, que possivelmente seria trazida por aquedutos. Essa hipótese carece de estudos, mas se apoia em vestígios de manilhas em pedra, encontradas nos canteiros de obras da Igreja de São Francisco e Casa de Câmara e Cadeia, recentemente.

110 - O guarda-roupa está localizado na parede da capela-mor, embutido na alvenaria.

31°: Fará mais uns cachorros de cantaria lavrada do Itacolomi[111] de [um] palmo e meio de largo e um de grosso, saindo da face da parede para fora um palmo com o seu rebaixe por cima da grossura de dois dedos para receber o frechal do emadeiramento dos corredores e sacristia que serão postos em distância de dez palmos de um ao outro, e ficaram postos em altura de ponto conveniente para os ditos emadeiramentos e isto se entende em ambas as ilhargas das paredes do corpo da igreja e capela-mor pela parte de fora. E os da capela-mor ficarão postos mais altos[112], buscando o pavimento e perfil do telhado.

111 - Mísulas em pedra, nas paredes mais altas (nave e capela-mor), para receber a estrutura do telhado dos corredores laterais, sacristia e capela do santíssimo.

112 - São dispostos em maior altura devido ao recuo da capela-mor em relação à nave, cumprindo o objetivo de acolher a mesma inclinação do telhado que parte dos limites do edifício (corredores laterais, sacristia e capela do santíssimo).


Foto: Instituto Pedra, 2021

32°: Adverte-se que a portada que fecha a casa do noviciado terá de largo cinco palmos e meio de vivo e dezessete de alto, com verga de volta guarnecida de moldura na forma das mais. E da mesma sorte terão de largo as duas portadas que entram dos corredores para o arco-cruzeiro, sete palmos de vivo e quatorze de alto. E nada mais, sem embargo da planta, lhe dar maior largura declara-se que a portada do noviciado terá oito palmos de largo.

33°: Fará mais as escadas que pedir todo o frontispício da igreja e torres. Tendo o pátio[113] em cima de largo doze palmos e os degraus serão feitos de moldura de bocel de cantaria lavrada do Itacolomi, que terão de alto três quartos e de passo (um) palmo e três quartos, com declaração que da parte de baixo onde fica a fonte lavará o seu corrimão de pedra lavrada[114] com sua cartela no princípio e da parte de cima, os degraus que forem precisos, cujo pátio será todo lajeado de lajes do Itacolomi, de um palmo de grosso lavrados e assentadas de esquadria[115].


Foto: Instituto Pedra, 2021

113 - Adro.

114 - Guarda-corpo lateral, em pedra.

115 - Isto é, esquadrejados (em ângulos retos).

34°: Fará mais uma parede de pedra e cal da grossura de dois palmos e meio em todo o frontispício das casas que existem. E pela ilharga da parte de baixo até topar no vigamento do sobrado com seu alicerce de altura e largura que for preciso para a segurança da dita parede em cujo alicerce se dará seu corte de três quartos de palmo pela parte de fora.

116 - Como afirmamos anteriormente, foram encontrados vestígios de canalização de água no terreno, que parecem remeter a essa exigência. De fato, há vestígios de uma fonte no quintal lateral à igreja, assim como da fonte pública na praça.



Exemplo de manilha em pedra sabão encontrada abaixo das fundações da Igreja. Foto: Instituto Pedra

35º: Será obrigado a mudar a fonte pública, que se acha feita na praça, para donde se determinar, fazendo em retiro o cano da água, em distância da obra toda a largura que compreende o dito pátio e seus degraus, fazendo o repuxo para a mesma água cobrir a fonte se precisar dele. E da mesma sorte será obrigado a encanar a água do rego que vem para o quintal, onde se faz a dita obra, cujo encanamento será pela rua abaixo. E entrar pelo pátio até o dito quintal, e assentar nele o tanque que nele se acha, para receber a dita água[116].

36º: Fará mais todas as paredes que compreendem essa obra de pedra e cal e areia (com suas larguras e alturas que mostra a planta e risco) com toda a segurança com que se costumam fazer semelhantes obras.

117 - Documentos oficiais não podem ser rasurados, por isso, quando o *scriptor* comete um erro, ele para e recomeça, utilizando "digo" para corrigir e fazer a emenda. Não sabemos se isso veio do original de 1762 ou do traslado de 1771.

118 - Sinônimo de "região", na época.

119 - Trata da exigência de pedras adequadas para as obras hidráulicas, compreendendo também sua impermeabilização.



Foto: Silvio Oliveira, 2021

37º: Será obrigado a procurar para cantaria desta obra a melhor cantaria e qualidade de pedra, digo[117], a melhor qualidade de pedra que se achar no país[118] e suas vizinhanças. E essa será bem lavrada e as arestas todas que fiquem em quina viva. E quebrando alguma ou moldura as não porá na obra sem primeiro as abatumar com batume de fugo e assentada toda com muita perfeição, e as juntas bem unidas, assim como está assentada e lavrada a cantaria das casas do defunto Manoel Gomes Batista. E não porá na dita obra cantaria de pedra mole ou areiões congelados que com o tempo se desfazem. Só sim pedra dura e de boa qualidade, tomando as juntas com cal[119].

120 - Provavelmente se refere a "tapanhoacanga". Ver nota introdutória.

121 - Cf. também um adendo inserido na Condição 47a.

38º: Será obrigado a procurar a melhor qualidade de pedra que houver para a alvenaria, sendo esta do Itacolomi ou Tapanhanacange[120]. E também da pedreira que se acha junto ao córrego donde Esperança Vieira tirou a pedra para seu quintal. E por nenhum caso porá na dita obra, pedra da cachoeira, por não ser suficiente para a segurança da mesma obra[121].

122 - Mais apropriada para os acabamentos.

39º: Será obrigado a emboçar e rebocar com cal e areia e fingir todas as cimalhas, frisos e molduras de todas as portas, janelas, frestas, óculos que compreendem toda essa obra, assim por dentro como por fora, pondo tudo na sua última perfeição, dando para este feito toda a cal e areia necessária. Como também será obrigado a dá-la toda caiada de cal fina[122], assim por dentro, como por fora, com declaração que os fingimentos das cimalhas, pilastras, cunhais e do mais que assim se declara, se fará logo assim que a dita obra estiver coberta de telha e entendermos de esta se puder fazer. E da mesma sorte emboçada, rebocada a parede de pedra que fica debaixo das casas, que em outro capítulo se declara, assim por dentro como por fora.

40º: Será obrigado a pôr grades de ferro nas seis janelas que levam os dois corredores. A saber: as grades das cinco janelas da parte do quintal, serão metidas entre os portais bem obrado, e com a grossura e largura necessária. E as cinco janelas que ficam da parte da rua serão as suas grades pela parte de fora metidas de sacada[123], assim da mesma sorte que se acham as da sacristia e corredores da igreja de Antônio Dias de Vila Rica[124] e estas terão o mesmo feitio e labor que os ditos tem, como também, será obrigado [a] assentá-las no seu lugar e a dar o chumbo que for preciso para as mesmas se chumbarem.

123 - Isto é, projetando-se para fora da edificação.

124 - Ouro Preto.

41º: Será obrigado a deixar na parede do frontispício da igreja os buracos para se meterem os barrotes[125] do emadeiramento do coro, ficando de distância de um a outro, dois palmos. E da mesma sorte deixará nas paredes das ilhargas da igreja e capela-mor os buracos para se meterem os barrotes para os forros dos dois corredores da sacristia e casa do noviciado, ficando estes em distância de uns aos outros três palmos em o nível das paredes de fora.

125 - Vigamentos das estruturas horizontais em madeira, para piso e/ou forro.

42º: Será obrigado a deixar toda essa obra livre de entulhos, ficando limpa e capaz de receber os assoalhos e campamentos[126], pondo tudo em um nível direito[127]. Como também, tirar todos os entulhos que se acharem pela parte de fora. De sorte que o quintal há de ficar limpo e no estado em que hoje se acha. E se para a fatura da dita obra desmanchar alegretes[128] ou canteiros os tornará a pôr como estão. Como também consertará a calçada da parte da rua até topar nas paredes desta obra. Como também tornará a tapar o mesmo quintal, tanto na frente da praça como da parte da rua, de adobe, feito tudo na forma que hoje se acha, advertindo que o pátio que fica no portão e tornará também a lagear na forma que se acha[129].

126 - Campas, isto é, sepulturas. Os enterramentos mais privilegiados ocorriam no interior das igrejas.

127 - Por "nivel direito" entenda-se "nível direto", "nível reto", ou seja, "nivelado".

128 - "Pequenas divisões quadrangulares de pedra, tijolo ou madeira, cheias de terra, nas quais se cultivam flores" (Corona e Lemos, 2017 [1972], p. 29).

129 - Esse capítulo trata de um problema comum nas obras até hoje: a limpeza e organização do canteiro, além dos reparos a pequenos danos decorrentes das atividades diárias.

43º: Sendo que essa obra corra para o terreiro da praça mais quatro palmos fora das paredes que se acham no quintal, estes se darão mais do acréscimo na capela-mor para a melhor comodidade da talha e assento do trono.


Foto: Nelson Kon, 2023

130 - Espécie de testemunha, procurador ou perito no assunto, cada qual representando uma das partes, com a finalidade de mediar as divergências.

44º: Toda essa obra, acima referida, será obrigado o rematante a dar feita e acabada dentro de oito anos que tem princípio do dia da fatura da escritura em diante, tudo na forma dos riscos, planta e destas condições, sem pretender nela acréscimo algum, dando satisfação dela na forma acima declarada, executando em tudo os riscos e planta. E sendo que a venerável ordem tenha verba suficiente para poder fazer os pagamentos com mais brevidade, será obrigado a dá-la feita em seis anos. Para cujo efeito se meterão dois louvados[130], um por parte da venerável ordem e outro do rematante, para estes verem, examinarem se a dita obra se acha feita na forma destas condições e os riscos e planta que para ela se lhe deu executada, ficando obrigado a continuá-la até de todo a findar e não o fazendo o poderá a venerável ordem mandar fazer à custa dele, rematante.


Foto: Henrique Perdigão, 2016

45º: Os pagamentos desta obra serão feitos a saber: 600$000 réis, tendo os alicerces de todo o corpo da igreja e torres abertos em termos destes se poderem encher de pedra. Um conto de réis, estando feitos os ditos alicerces e os da capela-mor com a sapata assentada a circunferência de uma e outra coisa tendo feito em toda essa obra cinco palmos em roda da parede. 750$000 réis, cuja os pagamentos se farão até a altura de vinte palmos, um pagamento de cinco em cinco palmos. E tendo feito daí para cima mais dez palmos em roda, um conto de réis, tendo feito toda a cimalha em roda, outro conto de réis. E os mais que faltar para cômputo da arrematação será repartido em três pagamentos iguais, feitos em três anos sucessivos. No primeiro tendo feito e acabado as duas torres e empenas. No segundo tendo feito e acabado as paredes dos corredores e assentado os presbitérios, o pátio e degraus do frontispício. E o terceiro e último, tendo toda essa obra embuçada, rebocada e caiada e assentados todas as grades de ferro na parte da rua, de sorte que se achem essas condições de todo completas.

131 - "Misula. Peanha" (Corona e Lemos, 2017 [1972], p. 407). Apoio engastado na alvenaria.

132 - Ordem arquitetônica.

46º: Suposto na condição vinte se declara que fará as represas[131] para receber o emadeiramento do barrete da capela-mor que se declara que o rematante será obrigado a fazer de tijolo e cal o arco da boca da tribuna, como também os dois encostados nas paredes e por cima dos óculos que buscam o arco-cruzeiro e as cimalhas de uma e outro serão feitos de lages de tijolos, para se fingirem em cal, seguindo a fatura delas a ordem da cimalha do dito arco-cruzeiro, como também os capitéis e mísulas que serão de pedra de São Sebastião ou Camargos. E levarão os ditos arcos seus [*ilegível*] debaixo da cantaria lavrada e os pedestais serão da dita pedra do Camargos ou São Sebastião. E em tudo seguir uma ordem[132] do arco-cruzeiro.

47º: E tendo que na condição 38 se declara que a alvenaria será do Itacolomi, isto só se entende a paragens aonde se precisar dela, e não para todo o corpo da obra que pode este a procurar a da melhor, em ordem à mais segurança. Mas nunca se porá na dita obra pedra da cachoeira. //

(Reconhecimento) José Pereira Arouca. Reconheço o sinal supra ser feito em minha presença por José Pereira Arouca que reconheço pelo próprio de que dou fé e tem essas condições dez meias folhas por mim tabelião rubricado em fé do que fiz o presente que assino em público e razo Mariana ao vinte e um de agosto de 1762 anos.

Em testemunho da verdade lugar do sinal público Joaquim José de Oliveira escrivão e não se continha mais em as ditas condições que neste lugar se achava da qual eu Manoel Gomes Pinheiro escrivão da ouvidoria geral e [corregedor desta] comarca nesta Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e sua comarca aqui bem e fielmente fiz transladar em observância do despacho dado na petição que nestes autos se acha a folhas quatro do Doutor José da Costa Fonseca do desembargo de Sua Majestade que Deus guarde, seu ouvidor geral e corregedor desta comarca. E entreguei as próprias condições ao abaixo assinado que declarou as receber a que se assinou e eu conferi consertei e subscrevi e [*ilegível*] com o outro oficial de justiça que também aqui se assina nesta Vila Rica do Ouro Preto, aos seis dias do mês de agosto, de 1772 anos. Eu Manuel Gomes Pinheiro escrivão da ouvidoria geral a subscrevi, assinei e conferi - Manoel Gomes Pinheiro conferido por mim Escrivão Manoel Gomes Pinheiro.


Itacolomi, 1921. Acervo Biblioteca Nacional

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Affonso. **Barroco mineiro**: glossário de arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte: Companhia Editora Nacional, 1979.

BASTOS, Rodrigo Almeida. **A maravilhosa fábrica de virtudes**: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: EdUSP, 2013. 360 p.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulario Portuguez e latino**: aulico, anatomico, architectonico. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. Disponível em: https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/. Acesso em: 5 ago. 2024.

BRANDÃO, Angela. Vignola em Português: anotações a partir das *Regras das Cinco Ordens* de 1787. **Risco**: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, São Carlos: IAU-USP, p. 80-92, 2021. (Edição temática "Tratados de arte".)

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C. **Dicionário da arquitetura brasileira**. São Paulo: Edart, 2017 [1972].

DICIONÁRIO **Priberam da língua portuguesa.** [*s.l.*]: [*s.n.*], 2008-2021. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/. Acesso em: 27 ago. 2024.

LE GOFF, Jacques. Monumento/Documento. *In*: LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Tradução de Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. p 462-473.

MAGALHÃES E ANDRADE, J. C. de. **Regras das sinco ordens da architectura segundo os princípios de Vignhola com um ensaio sobre as mesmas ordens feito sobre o sentimento dos mais célebres Architectos escriptas em Francez por ***e expostas em Portuguez por J.C.M.A. (...) enriquecida com 88 estampas abertas em cobre.** Coimbra: [*s.n.*], 1787.

MARIANNO FILHO, José. **Antonio Francisco Lisboa.** Rio de Janeiro: Kosmos, 1945.

ROCCA, Sandra Vasco *et al.* **Thesaurus**: vocabulário de objectos do culto católico. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa; Fundação da Casa de Bragança, 2004.

TRINDADE, Raimundo (cônego). A casa de São Francisco em Mariana. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro: MES, n. 8, p. 276-324, 1944.

VASCONCELLOS, Diogo de. **História antiga das Minas Gerais**. Belo Horizonte: 1904.

VASCONCELLOS, Salomão de. **O Palácio de Assumar**: estudo critico-histórico. Belo Horizonte: Graphica Queiroz Breyner LTDA., [*s.d.*].

VIDE, Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**; feitas e ordenadas pelo ilustríssimo e reverendíssimo D. Sebastião Monteiro da Vide. Brasília: Senado Federal, 2011.



03

O RESTAURO DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS

Foto: Nelson Kon, 2023

O restauro da Igreja de São Francisco de Assis

BENJAMIM SAVIANE
JUREMA MACHADO

A Igreja de São Francisco de Assis, construída como capela da irmandade dos terceiros franciscanos e dedicada a Nossa Senhora da Conceição, é um dos principais monumentos de Mariana e da arquitetura colonial no Brasil. Foi projetada em 1762 pelo mestre de obras português José Pereira dos Santos e construída por seu conterrâneo José Pereira Arouca. Pertence à segunda fase da arquitetura religiosa mineira, ao substituir as construções em taipa de pilão por aquelas de técnica mais evoluída, a cantaria (Tirapeli, 2021).

Os trabalhos de restauro empreendidos entre 2019 e 2023 refletem a percepção das questões técnicas e metodológicas sobre as quais se debruçaram as equipes de projeto e canteiro de obras, cujo relato pode trazer contribuições para importantes dilemas que o campo do restauro tem enfrentado no Brasil. Essas questões se manifestam a partir de binômios conceituais que fazem desses trabalhos um caso potencialmente paradigmático.



Foto: Nelson Kon, 2022

Uma dessas dicotomias refere-se a dois monumentos restaurados simultaneamente em um mesmo canteiro de obras, mas com prerrogativas culturais sensivelmente distintas. O primeiro, a Igreja de São Francisco, detém uma *imagem mental socialmente formada*, bem definida no imaginário e na memória coletiva.

Já o segundo, a chamada Casa do Conde de Assumar, é objeto de insólita memória coletiva, que remete ora às ocupações recentes de ilustres figuras da cidade, ora ao conde de Assumar, cuja presença no local sequer se pôde comprovar por meio de fontes documentais; ironicamente, o uso que esse imóvel teve por mais tempo, o mais plausível e documentado – o de dependência da irmandade de São Francisco de Assis –, é justamente aquele ao qual a memória coletiva menos se refere.

Entre uma imagem mental nítida e outra turva, ou mesmo desfigurada, as estratégias de restauro deveriam ser diferenciadas, tendo em conta esses dois monumentos, que, ademais, apresentavam condições de conservação muito díspares. Para a casa, a grande preocupação era realizar uma consolidação estrutural sem que houvesse uma *reconstrução acidental*, com substituições indiscriminadas. Para a igreja, a grande preocupação era o tratamento da cor e das superfícies, muito embora lá também tenha havido um trabalho robusto de consolidação estrutural, ainda que metodologicamente menos desafiador.

O outro binômio se refere à concorrência entre o caráter documental desses dois monumentos e sua inserção na cidade, onde a igreja apresenta uma posição de singular destaque. Sua implantação, formando um conjunto monumental ao



Vista do conjunto restaurado, formado pela Igreja de São Francisco de Assis e a Casa da Ordem, ou de Assumar. Foto: Marco Aurelio Ribeiro, 2023



Praça Minas Gerais, vendo-se as igrejas de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco de Assis, seus adros e o pelourinho. Além do alcance da fotografia, de frente para a Igreja de São Francisco, fica a Casa de Câmara e Cadeia. Foto: Nelson Kon, 2022

lado da Igreja do Carmo e da Casa de Câmara e Cadeia, condiciona a uma dupla percepção: do monumento individual e do conjunto arquitetônico. Isso obrigou o projeto de restauro a considerar o tratamento das superfícies em relação a seus congêneres, mas sem prescindir das prerrogativas de conservação e valorização documental da matéria que constitui o próprio monumento.

Ademais, o restauro da igreja carregava consigo também a missão de construir conhecimento sobre um monumento muito visto, mas nem tão compreendido, o que torna ainda mais necessário o relato das últimas intervenções.

TRATAMENTO DAS SUPERFÍCIES E ORNATOS DAS FACHADAS

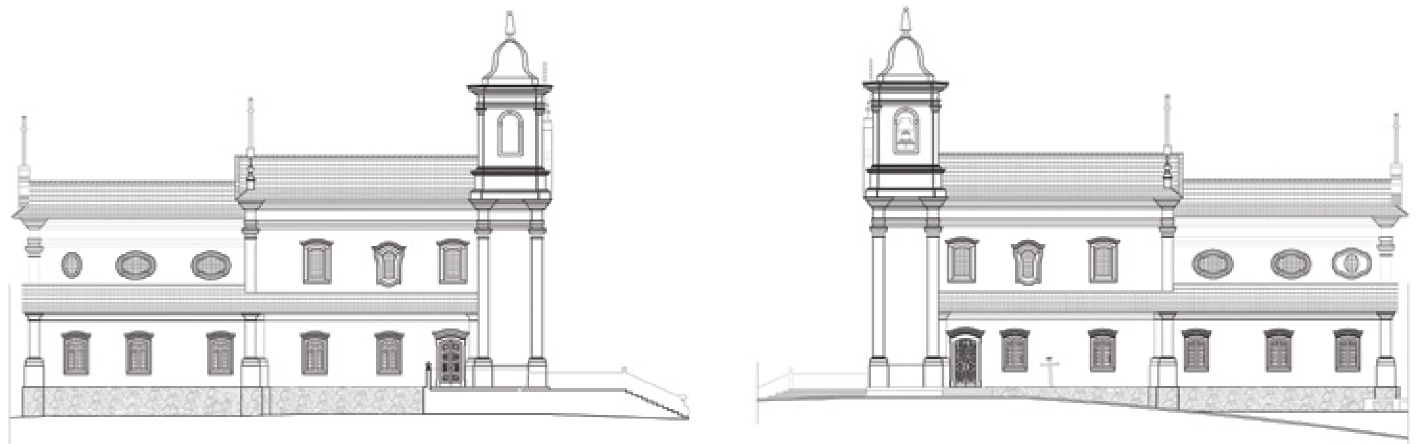
A igreja tem fachada rígida, com porta única, duas torres com leves recuos e portada ornamentada com medalhão.

O edifício é composto por planos em caiação branca entremeados por pilastras e cunhais em cantaria de itacolomito, de coloração amarelada e aspecto áspero, até a cota da cimalha principal. Os frisos, pilastras e similares, dispostos acima dessa cimalha (incluindo ela própria), são feitos em argamassa com caiação pigmentada, que era apresentada em amarelo saturado até o início dos nossos trabalhos.

Após a realização de prospecções que apontaram o uso de pigmentações similares entre diferentes camadas, procurou-se adotar como partido a remoção do excesso de camadas de tinta, sem repinturas de regularização. Contudo, a

Abaixo: Elevações frontal e posterior.





Acima: Elevações laterais.

existência de muitos trechos de perda da superfície pictórica preexistente revelou uma situação de descontinuidade, inviabilizando esse planejamento inicial.

A solução empregada se pautou por paradigmas distintos daquilo que é comumente praticado, a nosso ver, por agregar um componente crítico-conceitual definidor do partido do restauro. Com efeito, prospecções pictóricas são comumente utilizadas como critério técnico absoluto para a definição das cores de um projeto de restauro, tendo como agravante o nem sempre correto entendimento de que as camadas mais profundas necessariamente seriam as mais representativas de um edifício, apenas pelo fato de serem as "mais antigas".

Beatriz Kühl (2004) faz importantes ponderações sobre essas práticas, a partir do pensamento de Paul Philippot e Cesare Brandi, recordando que a prospecção pictórica não deve ser tomada como informação literal, mas, sim, como um indicativo da evolução histórica de uma paleta de cores, a fim de subsidiar um juízo crítico capaz de conduzir a uma solução propositiva no âmbito do projeto de restauro. Como observa a autora,

> É necessário respeitar as argamassas e cores existentes, em suas várias estratificações, mantendo-as e consolidando-as, tratando lacunas, protegendo as superfícies sem que isso implique automaticamente um refazimento total ou parcial da argamassa e de sua cor. A cor, ou as várias composições de cores que recebeu um dado edifício no decorrer de sua história, é também um problema a ser analisado de forma crítica, caso a caso, procurando distinguir aquilo que é estratificação histórica válida e coerente daquilo que é simples "crônica". Devem-se verificar a composição e o estado das argamassas; os estudos estratigráficos revelam-se da maior importância para entender as várias fases colorísticas por que passou o edifício, sendo instrumentos valiosos para entendê-lo e para analisar as transformações do "gosto histórico" e o modo como o bem foi percebido e tratado no decorrer do tempo.
>
> [...]
>
> Em muitas intervenções recentes, porém, volta-se de modo imponderado ao uso das cores originais, convertendo essa volta num álibi cômodo, como se as cores (supostamente) originais tivessem por si só uma autoridade irrefutável e subtraíssem a intervenção da responsabilidade por uma proposta fundamentada e de qualquer julgamento crítico, resultando em renovações inconsideradas e o mais das vezes mal executadas, ademais com materiais inapropriados. (Kühl, 2004, p. 324-325)

Observamos, portanto, que os dados estratigráficos fornecem nada mais do que subsídios para a definição de uma identidade visual do edifício, historicamente informada, na qual nem sempre as camadas mais antigas são de fato aquelas mais representativas dos valores culturais mais bem sedimentados com relação ao monumento.

Essas ponderações parecem válidas mesmo em casos como o da Igreja de São Francisco, na qual é constatada a presença contínua da mesma paleta (amarelo-ocre), ao passo que o que está em discussão são as variações de tom e saturação de sua aplicação. Poderíamos ainda acrescentar que geralmente os pigmentos encontrados apresentam alterações (por desbotamento, oxidação etc.) em relação ao momento em que foram aplicados, e nem sempre as tonalidades encontradas nos extratos mais distantes representam as aplicações de fato mais antigas, posto que outras camadas, ainda mais antigas, podem ter se perdido.

Danos predominantes nos planos argamassados, cunhais e ornatos em cantaria, anteriores ao restauro. Foto: Instituto Pedra, 2020



Adicionalmente, observamos que menos discutida ainda é a *forma de preenchimento* das superfícies pictóricas, ocasionando uma maior abertura a procedimentos padronizados de aplicação da cor por meio de várias demãos, assim, resultando em acabamentos efetivamente saturados. Nossa intervenção partiu do questionamento desses procedimentos, ponderando se seus resultados seriam desejados, ou não, para a Igreja de São Francisco em Mariana. A conclusão foi que eles não condiziam com a apresentação de um edifício com distinguido *valor de ancianidade* (Cf. Riegl, 1984), isto é, *assumidamente visto como antigo*, para o qual a percepção de uma estratificação temporal, análoga à pátina, era um valor imprescindível.

Diante desses fatores, os acabamentos das superfícies foram assimilados como um *problema crítico no campo do restauro*, para o qual concorrem outros fatores igualmente importantes em relação aos dados estratigráficos. A esse respeito, convém também observar as reflexões de Giovanni Carbonara (2006) a respeito do pensamento de Cesare Brandi (2004) acerca da cor no restauro dos edifícios, tendo-se em conta a presença da pátina como um elemento até mesmo dialético em relação à matéria a ser restaurada:

> Brandi retorna sobre o tema da pátina em muitos outros pontos de sua Teoria, especialmente nos apêndices, reservados a problemas particulares. Negando de pronto a "liquidação apressada do conceito de pátina" por quem a considera apenas "um conceito romântico" (Brandi, 2004: 154), recorda e documenta sua ascendência até a plena idade barroca e além dela; critica também as ideias próprias "dos defensores da limpeza totalizadora", que "com o nome de pátina se queira designar a sujeira, os vernizes acumulados com os séculos e assim por diante" (Brandi, 2004, p. 156). A pátina é, em suma, o "rasto do tempo sobre a obra". (Brandi, 2004, p. 173)



Não é difícil perceber as possíveis referências de tudo isso à arquitetura e, em especial, ao problema do tratamento das superfícies lapídeas, sobretudo as rebocadas, hoje quase sempre transcuradas em seu valor de "pátina" e submetidas a drásticas limpezas ou, pior, a renovações justificadas – o que é mais grave, exatamente por parte de muitos especialistas na matéria. Essa atitude pressupõe que o problema é a "atribuição de uma cor" de restauro e não a "conservação", através da perpetuação da matéria, do colorido antigo, mesmo se desbotado e não necessariamente original.

Não por acaso, uma das últimas intervenções de Brandi sobre questões de restauro, talvez a última de caráter público, enfrenta exatamente o tema dos rebocos e da coloração nas edificações históricas, reconhecendo como "não menos importante do que aquele da pátina e dos vernizes na restauração das pinturas. Substancialmente é o mesmo, e nem do ponto de vista teórico difere: a única diferença é que, para a arquitetura, conecta-se com o urbanismo", o que requer que o edifício não possa "ser isolado de sua posição *in medias res*", razão pela qual "a identidade histórica poderá ter precedência também sobre a identidade estética" (Carbonara, 2006, p. 43). Trata-se de motivo ulterior, podemos acrescentar, para assumir a esse respeito uma postura ainda mais cautelosamente conservativa, o exato contrário daquilo que hoje comumente se faz.

Essas reflexões vão precisamente ao encontro das questões com que nos deparamos em Mariana e nos instigaram a compreender o monumento do ponto de vista de sua inserção urbana e histórica simultaneamente. Permitiram



Descontinuidades nos revestimentos e pinturas dos ornatos externos. Fotos: Marilene Marinho, 2024



Texturas e tonalidades dos elementos argamassados em interação com a cantaria. Foto: Marilene Marinho, 2024

direcionar o partido da intervenção para ações nas quais o tratamento dos ornatos é também visto como definidor de uma imagem do edifício em seu contexto urbano. Infelizmente, para o nosso caso, a mera limpeza, entendida como remoção de camadas e consolidação das tonalidades, não se mostrou viável devido aos trechos com descontinuidade pictórica. Isso levou a equipe a se voltar experimentalmente para outros recursos, como a aplicação de sucessivas velaturas para a equalização entre os trechos limpos e descontínuos, procurando realizar uma analogia intencional com o processo de obtenção de cores em uma representação em aquarela, por exemplo. Com isso, buscou-se um resultado visual historicamente plausível, mas sem a pretensão de emular determinada técnica construtiva histórica ou, igualmente, de obter uma *falsa pátina*. Obteve-se, assim, um resultado que é fruto de uma ação *crítica e propositiva* em relação ao edifício, entendido como documento histórico e, ao mesmo tempo, elemento inserido no contexto urbano, de maneira indissociável.

A solução definitiva manteve como ponto central do partido a não realização de repintura total, afastando de seus objetivos um efeito demasiado homogêneo (“chapado”), considerado indesejável. Em vez disso, foi feita a reintegração cromática nos trechos de descontinuidade pictórica, seguida de uma aplicação de sucessivas veladuras para a atenuação das discrepâncias cromáticas, de modo a promover uma certa homogeneização da cor sem a saturação da pintura aplicada. O mesmo partido foi empregado nas cimalhas das envasaduras, com ainda melhores resultados, uma vez que cada elemento individualmente não apresentou áreas de perda cromática significativas durante a limpeza das repinturas. Esse processo, por sua vez, revelou a existência de tonalidades distintas daquelas das cimalhas superiores, mais aproximadas das observadas nas cercaduras em pedra-sabão, nas aberturas superiores e em alguns trechos do edifício.

O resultado se mostrou muito satisfatório, promovendo um realce da ornamentação e melhor interação com os elementos em cantaria, que se mesclam aos ornatos argamassados. Para a nossa equipe, essa solução se mostrou paradigmática, constituindo um grande salto qualitativo na execução dos revestimentos externos. Seu sucesso reside não apenas na percepção da superfície como um suporte para a cor, mas também na consideração de outros elementos, tais como a saturação, a refletância e o destacamento da gramática arquitetônica, no caso dos ornatos compositivos. Para o caso em objeto, a delicada interação entre ornatos argamassados e em cantaria se mostrou um fator decisivo para a insistência em um resultado ainda tido como não convencional em nosso repertório de obras. Embora as primeiras experimentações tenham sido conduzidas de maneira um tanto empírica, isto é, buscando-se os meios para se imprimir o aspecto desuniforme e diluído, então desejado, a equipe passou a se sentir mais segura ao ir além da observação visual, recorrendo à observação da documentação histórica. De fato, no Termo de Contratação da obra, firmado entre a irmandade e o construtor, José Pereira Arouca, em 1762, ao se descrever o acabamento da “cimalha real” e dos demais ornatos exteriores, prescreve-se que sejam feitos “de lajes e tijolos e depois metida e fingida em cal” (ver Capítulo 2).

Nota-se, com isso, que o acabamento de ornatos argamassados com “fingimento” de cantarias está presente no repertório construtivo colonial, o que torna a solução adotada, além de esteticamente coerente, perfeitamente plausível do ponto de vista conceitual. Com efeito, essas referências documentais podem lançar luz sobre as evidências materiais encontradas, relativas a uma diferença de coloração entre as cimalhas das envasaduras e a cimalha principal. Tendo-se em conta que as cercaduras das portas e janelas são feitas em pedras distintas da cantaria das paredes (xisto e pedra-sabão, no primeiro caso, e itacolomito, no segundo caso), e que os ornatos argamassados são notadamente “fingidos” em cal (isto é, mimetizam a pedra empregada), resulta coerente que as pinturas definidas entre esses dois tipos de cimalha sejam diferentes entre si, de acordo com o tipo de pedra a qual cada cimalha mimetiza.

O restauro das fachadas foi finalizado com o tratamento das cantarias, nas quais se priorizaram soluções de limpeza ao mesmo tempo que se evitaram próteses nos casos de perdas parciais de elementos. Apenas aqueles de maior singularidade figurativa receberam ações de recomposição, como uma das mãos que compõem a divisa franciscana presente na portada do frontispício. Com efeito, em trabalhos anteriores, a perda já havia sido suprida por uma complementação em argamassa cimentícia,

porém de fatura rudimentar. Por se tratar de um elemento de grande significância simbólica e iconográfica e, ademais, por apresentar simetria com outro elemento congênere, optou-se pela reconstituição em pedra-sabão e consequente reinserção na portada do templo.

O medalhão do frontispício da igreja, esculpido em pedra-talco marrom-clara e concluído em 1783, é atribuído a Luís Pinheiro de Souza. Divide-se em dois escudos, um contendo as cinco chagas de São Francisco e o outro, a coroa portuguesa. Acima, entre volutas, veem-se a cabeça de um anjo, os braços de Cristo, São Francisco com as chagas e a cruz raiada com a coroa de espinhos. O estilo da obra é da passagem do joanino para o rococó, de feitura requintada, a partir do desenho original com curvas e contracurvas, além de querubins acoplados às volutas (Tirapeli, 2021).

Esse elemento apresentava-se em bom estado, com apenas uma inserção grosseira de uma das mãos de Cristo. No processo de restauro, foi substituído utilizando-se pedra-sabão de Cachoeira do Brumado, talhada por escultor marianense.



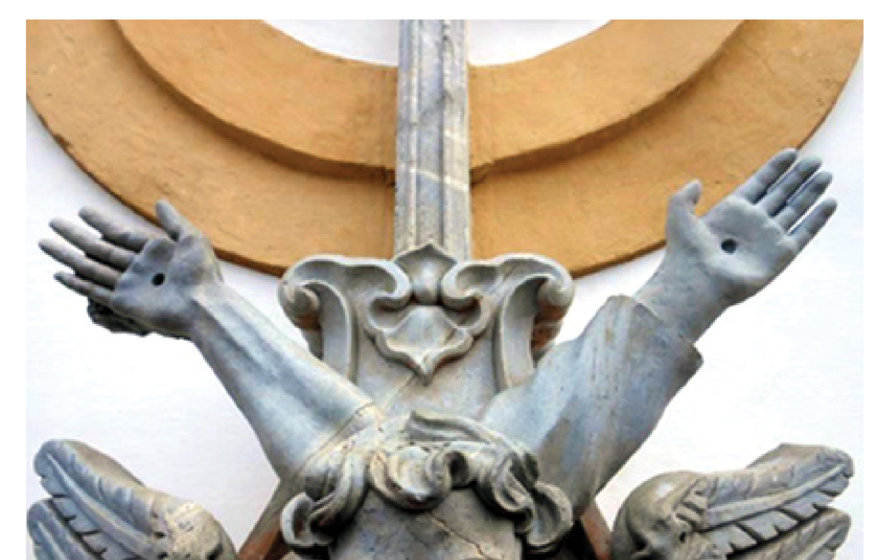
Pormenor do medalhão restaurado. Foto: Nelson Kon, 2022











Substituição de uma das mãos de São Francisco com as chagas de Cristo do frontispício, desde a seleção da jazida até a fatura e recolocação. Fotos: Silvio Oliveira, 2021

À direita: Remoção de pixações e liquens nos arranques e corrimãos de escada externa. Fotos: Silvio Oliveira, 2021





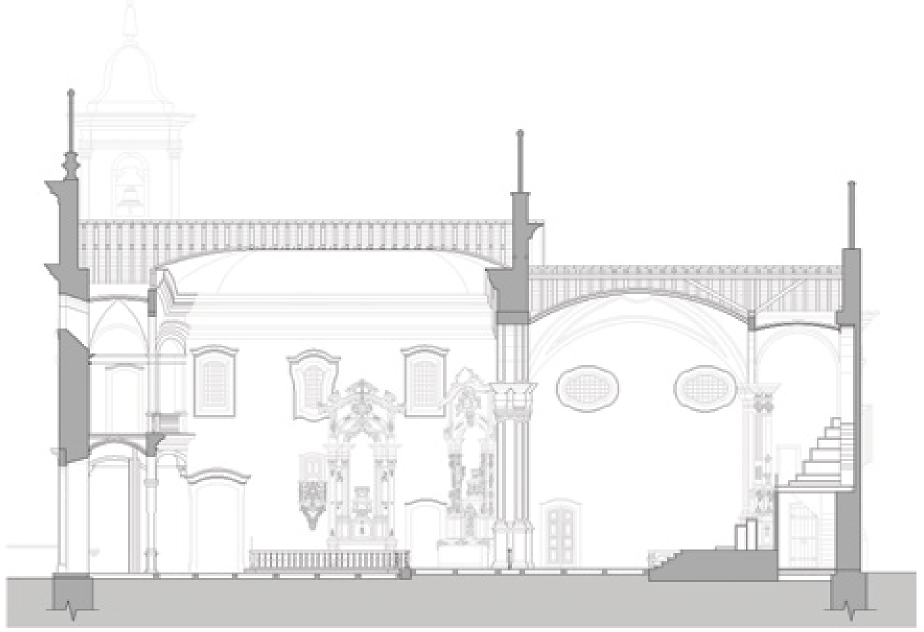
O arranque e a escada externa, o muro, o guarda-corpos e os pináculos passaram por remoção de pichações, da vegetação e de fungos, bem como por limpeza aquosa e aplicação de biocida e herbicida. Esses procedimentos já se encontram consagrados pelos estudos realizados desde a década de 1990 sobre o tratamento da pedra-sabão nas condições ambientais de Minas Gerais.

Abaixo: Vistas das fissuras do arco cruzeiro, anteriores à restauração. Fotos: Henrique Perdigão, 2016





Corte longitudinal mostrando o arco cruzeiro, com 11,95m de altura máxima. O arco cruzeiro é feito em pedra-sabão e arenito, suas colunas são pintadas em faiscado, nas cores branco, rosa e vermelho. Capitéis compósitos, com folhas de acanto e curvas jônicas nas laterais



ASPECTOS ESTRUTURAIS

O ARCO CRUZEIRO

Interditada desde 2012, a igreja tinha deixado de prestar sua função comunitária, o que condicionava maior urgência para a realização e o sucesso dos trabalhos. Curiosamente, as circunstâncias que levaram à sua interdição são controversas, uma vez que um dos principais argumentos era a alegação de risco estrutural, em grande parte fundada na existência de duas fissuras passantes na alvenaria sobre o arco cruzeiro, além dos desprendimentos de estuque dos corredores laterais. Se as perdas nos estuques podem ser atribuídas a infiltrações, agravadas por problemas de manutenção, o alarme em relação às fissuras pode expressar mais uma incompreensão da evolução histórica e construtiva do edifício do que um risco iminente, pois esses elementos estão presentes em fotografias desde, pelo menos, a década de 1960, indicando que esse processo de deterioração pode ter naturalmente se estabilizado.

As intervenções na estrutura do edifício tiveram início com revisões e ajustes pontuais nos projetos anteriormente elaborados. O projeto estrutural previa, para a recuperação da cobertura, a inserção de tirantes logo acima da cimalha da nave, que, portanto, ficariam aparentes. Após discussões com o IPHAN, convencionou-se que os reforços poderiam ser desenvolvidos prescindindo dos tirantes; como compensação, seriam multiplicados os reforços nas tesouras, já previstos, porém em menor número. Com isso, as soluções estruturais foram definidas conforme se vê a seguir.

A consolidação estrutural do arco cruzeiro foi feita com a inserção de tirantes metálicos junto à alvenaria. Com efeito, a solução original continha elementos horizontais em madeira embutidos na alvenaria, provavelmente com a intenção de trabalhar a tração para atenuar os esforços da cobertura sobre o arco. Entretanto, esses elementos foram atacados por agentes xilófagos, resultando na perda de sua coesão, o que pode ter contribuído para as fissuras mencionadas. A solução se pautou pela introdução de novos tirantes metálicos junto à alvenaria acima do arco cruzeiro, fixados a partir dos frechais de madeira que fazem o apoio da cobertura da capela-mor. Após essa inserção, as fissuras foram embrechadas normalmente.

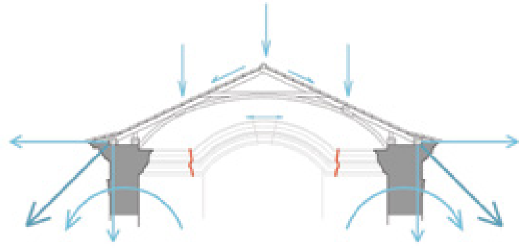
REMONTAGEM DO TELHADO DA NAVE

Ao se ter acesso ao telhado durante a obra, foi possível compreender que a flecha existente na cumeeira da nave resultava de um problema de montagem devido ao corte prévio do madeiramento do telhado, em peças de iguais medidas, sendo que o corpo da nave possui geometria irregular. Por essa razão, o madeiramento foi refeito, levando em conta a compensação da geometria das alvenarias e a obtenção de uma cumeeira reta.

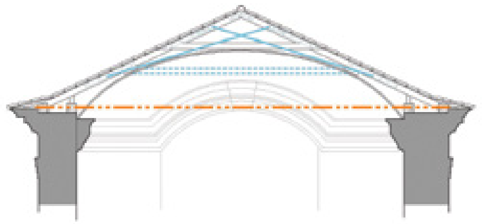
Como complemento, procedeu-se aos reforços nas tesouras da cobertura. Para compreendê-los, é necessário ter em mente que as tesouras coloniais podem ser consideravelmente suscetíveis a esforços com resultantes horizontais, por não possuírem linha baixa (isto é, elemento de tracionamento horizontal em sua base), de modo que são chamadas de tesouras de "linha alta" ou "linha suspensa". A opção por esse modelo se deve, geralmente, à necessidade de se agregarem forros abobadados ocupando parte do espaço da cobertura, uma vez que os esforços horizontais acabam sendo compensados pela robustez das alvenarias.

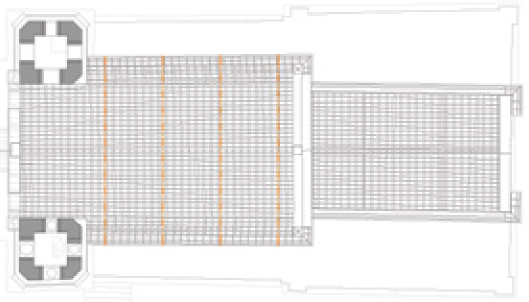
Esse é de fato o caso da Igreja de São Francisco, que, a nosso juízo, não parecia, de fato, padecer





Acima: Flexão da cumeeira e esquema de distribuição de cargas, tal como encontrados no início da obra.





À esquerda: Esquema gráfico da solução estrutural.

Abaixo: Vista geral das tesouras atirantadas. Fotos: Instituto Pedra









Acima: Aspectos do restauro das coberturas, com ajuste da cumeeira e introdução de manta metálica de proteção. Fotos: Instituto Pedra, 2020 e drone de Tales Castro, 2020

de patologias severas decorrentes dessa constituição tradicional. Por sua vez, as fissuras junto ao arco cruzeiro poderiam ser atribuíveis mais a acomodações do terreno do que a esforços da cobertura.

Entretanto, devido às preocupações suscitadas a partir das fissuras, a complementação dos reforços na cobertura foi feita adicionando-se tirantes que partem do encontro das tesouras com os frechais até chegar, a partir do tangenciamento das cambotas da nave, à perna oposta. Com isso, obteve-se uma tesoura de linha alta combinada a uma espécie de "tesoura tipo Santo André atirantada", o que resultou em um sutil apertamento preventivo, garantindo a segurança estrutural da cobertura. A introdução desses novos elementos estruturais permitiu eliminar a flecha da cumeeira, surgida provavelmente após as intervenções dos anos 1990.

Toda a cobertura recebeu manta em chapa metálica galvanizada, com o objetivo de salvaguardar o entreforro das infiltrações. As chapas são sobrepostas com folgas para impedir a vedação total do local, consentindo certo arejamento da cobertura. Adicionalmente, foram inseridas uma passarela e a iluminação de serviço no entreforro, para auxiliar as visitas de manutenção.

REESTRUTURAÇÃO DA CIMALHA E DO FORRO DO CORO

A cimalha que percorre toda a nave e o coro é feita em alvenaria de pedra e cal argamassada, finalizada com elementos marmorizados. Ocorre que o trecho correspondente ao coro está apoiado em alvenaria sobre uma estrutura em madeira que havia sofrido ataques de xilófagos e, portanto, apresentava comprometimento, tendo, inclusive, cedido, trazendo consigo a referida cimalha.

Foi feita, então, a troca do madeiramento do coro, compreendendo as estruturas verticais e horizontais, além dos revestimentos das pilastras. Em seguida, a cimalha foi macaqueada e reerguida para o seu devido posicionamento, sendo, por fim, grampeada com fios de cobre nas estruturas do coro e da cobertura, para maior segurança.

À direita: Deslocamento da cimalha do coro devido ao apodrecimento dos pilares em madeira e sua recuperação após a intervenção estrutural. Foto: Silvio Oliveira, 2021

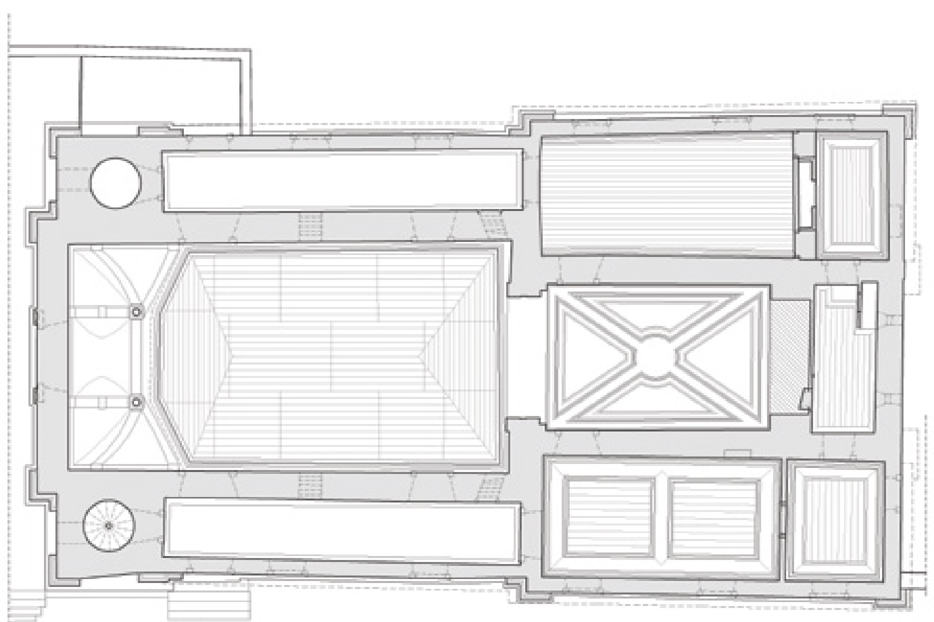




Vista do coro restaurado. Foto: Nelson Kon, 2023



Forro da nave após o restauro. Foto: Nelson Kon, 2023



Planta-chave dos forros.

FORROS E CIMALHAS

FORRO DA NAVE

Este forro, além dos trabalhos usuais de conservação, recebeu um importante ajuste em sua coloração do fundo. Ao se observarem os olhos e bojos das letras presentes nas inscrições que guarnecem o conjunto iconográfico (dizeres vinculados às figuras dos quatro papas, dispostos nas quinas do forro), foi possível encontrar uma pigmentação em tonalidade levemente creme, que se deduziu ser uma pintura do fundo da composição, anterior ao branco predominantemente aplicado. Uma vez que os testes de aplicação como fundo geral apresentaram bons resultados visuais, essa coloração foi ajustada.

A pintura, de autoria de Francisco Xavier Carneiro, tem ao centro a cena do dilúvio com a Arca de Noé, símbolo da igreja que representa a salvação dos justos que ouvem a voz de Deus. Nos quatro cantos, os papas franciscanos – Inocêncio III, Clemente V, Clemente VII e Santo Honório – são lembrados por terem aprovado as ordens primeira, segunda e terceira – respectivamente, dos padres, das freiras e dos franciscanos leigos. Esses elementos emergem acima de entablamento em pedra e de uma rica cercadura em tons de rosa e azul que percorre todo o perímetro da nave, simulando um parapeito e, nos cantos chanfrados, as tribunas com os quatro papas. Entre os papas, sobre o arco cruzeiro e o coro, há ornamentos com flores (Tirapeli, 2021).



Aspecto geral da sacristia, destacando-se o restauro do forro, das esquadrias, arcaz, altar de São Francisco e nova iluminação. Foto: Nelson Kon, 2023

FORRO DA SACRISTIA

Esse elemento é composto de painéis de grande relevância atribuídos a Manoel da Costa Ataíde e subdivididos em dois quadros de iguais medidas (5,39m x 5,53m). Como membro da irmandade terceira franciscana, o pintor bem conhecia os símbolos da penitência e humildade ali representados: a visão permanente do Crucificado, o hábito marrom cingido com um cordão branco e sandálias de mendicante.

No primeiro quadro, São Francisco penitente está sentado em um rochedo, de pernas cruzadas, com a mão direita sustentando a base da cruz, em cena simbólica da entrega do santo em sua "sacra conversação" com o Crucificado. Dois anjinhos sobre rolos de nuvens observam a oração.Na pedra, veem-se o rosário da oração, o açoite e o silício da penitência corporal, a ampulheta mostrando a fugacidade da vida, o livro das orações e a caveira, como lembrança da morte. Três rosas remetem ao frescor da juventude passageira e três pequenos pássaros são presságio do voo da alma (Tirapeli, 2021).

As cores predominantes são marrom, azul, verde, branco e vermelho com tonalidades sutis, em especial nas nuvens acinzentadas.

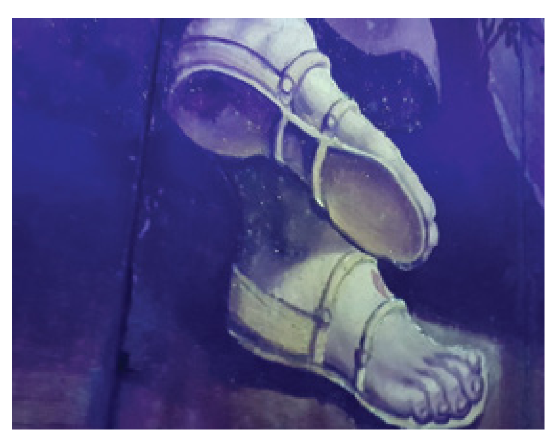
O quadro que retrata a *morte de São Francisco* tem cenário similar ao do primeiro, aqui encoberto por intensos rolos de nuvens. Aos dois anjinhos que observavam a oração de São Francisco penitente, juntam-se outros dois sobre as nuvens, um deles com o triângulo e o olhar do Pai Eterno, e o segundo com dizeres em rolo de pergaminho. O santo agonizante entrega seu corpo, que começa a levitar, desprendendo-se do chão, emoldurado pelas pinceladas douradas. Nesta imagem, Ataíde adicionou anjos músicos que conduzem a alma de Francisco aos céus. Os três anjos ostentam torsos nus, revelando o gosto do artista pelos modelos vivos, diferentemente da usual reinvenção das gravuras. Francisco, agora santo, é um homem mestiço. As tonalidades dessa cena são mais variadas e vivas nos tecidos dos anjos cantores e contrastantes no marrom intenso do hábito franciscano. A grande mancha acinzentada das nuvens predomina sobre o azul desmaiado da atmosfera (Tirapeli, 2021).





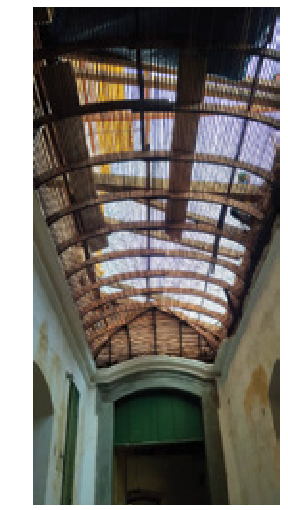
Trecho de pintura do forro de Ataíde antes do restauro e detalhes sob utilização de luz ultravioleta para identificação das repinturas. Fotos: Instituto Pedra, 2020

Os trabalhos de limpeza promoveram um substancial realce das cores empregadas. No caso do painel que representa a morte do santo, foi possível revelar elementos que estavam ocultos sob repinturas e passaram a ser sutilmente apresentados, tais como um ajuste de composição envolvendo o posicionamento do terço junto ao crânio, que sugere ser um *pentimento*, ou "arrependimento", isto é, uma alteração na pintura pelo próprio autor, quando ela ainda estava em andamento.





À esquerda: Aspecto geral da capela do Santíssimo após o restauro. Foto: Nelson Kon, 2023

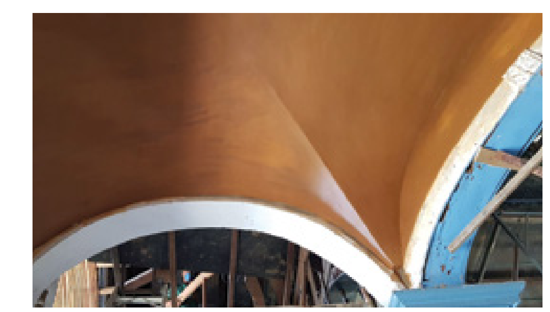




FORRO DA CAPELA DO SANTÍSSIMO

Esse forro em abóbada de berço tem como pintura central a visão do milagre da Virgem da Assunção, com longa cabeleira escura e olhos voltados para o alto, sendo levada aos céus por dois anjos que a envolvem em manto azul esvoaçante. Para se ter a sensação de amplitude, recorreu-se à pintura ilusionista por meio de uma falsa balaustrada, a partir da qual se elevam pares de pilastras mais espessas no centro e mais delgadas nas extremidades (Tirapeli, 2021). O forro apresentava pinturas de baixa qualidade, que ensejaram a realização de prospecções. Ali foram enfrentados problemas de ajustes de composição e tonalidades, em virtude de uma série de repinturas que haviam praticamente desfigurado as composições precedentes, ao ponto de serem pouco distinguíveis.





TETOS ABOBADADOS EM ESTUQUE

Esse tipo de elemento está presente no átrio, coro, capela-mor e corredores laterais. Os tetos que não possuíam pinturas decorativas foram refeitos com nova estruturação em taquara, troca das cambotas e nova argamassa, como foi o caso das abóbadas de aresta sobre o coro e das abóbadas de berço sobre os corredores laterais. Os que contavam com pinturas decorativas receberam identificação de peças, desmontagem individual, enxertos, limpeza e reposicionamento, seguido de reforço com talas metálicas e em madeira nas cambotas.

Acima: Restauração do forro em estuque de corredor lateral. Refazimento da estrutura, estuque e caiação. Fotos: Instituto Pedra, 2020

Pormenores do madeiramento e do estucamento de forros de estuque. Fotos: Instituto Pedra, 2020



Foto: Nelson Kon, 2023



Aspecto geral da nave após o restauro. Foto: Nelson Kon, 2023

RETÁBULOS

RETÁBULOS LATERAIS

Trata-se de quatro retábulos laterais em estilo rococó, dois junto ao arco cruzeiro – São Luís e Santa Isabel – e dois nas paredes laterais – São Roque e Santa Rosa de Viterbo. Todos esses santos são símbolos da espiritualidade franciscana e viveram por volta do tempo de São Francisco de Assis (Tirapeli, 2021). Nas sanefas dos quatro altares, estão tarjas que identificam o santo patrono.

Os retábulos de São Luís e de Santa Isabel datam das décadas de 1780-90 e são muito elaborados, com destacadas sanefas alteadas e sustentação por quartelões. As rocalhas rasas e esgarçadas, a seleção de motivos e a tipologia dos anjos são características estilísticas de Francisco Vieira Servas, a quem se atribui a autoria.

No altar de Santa Isabel, Manoel da Costa Ataíde executou a pintura e o douramento em 1795, enquanto José Luís de Brito fez o douramento do altar de São Luís em 1822 (Tirapeli, 2021). Os retábulos de São Roque e de Santa Rosa de Viterbo datam também de fins do século XVIII. Têm linhas mais simplificadas e ornamentação não profusa, com douramentos e policromia suave, onde predominam elementos fitomorfos, rocalhas e palmetas. O douramento é de José Luís de Brito (Tirapeli, 2021).

A pintura à têmpera e o douramento dos altares da nave não apresentavam repinturas, verificando-se as maiores perdas nos frontais e laterais das mesas. Apenas no retábulo de São Roque havia repinturas sobre os marmorizados, em provável tentativa de padronizá-lo com o seu correspondente, o de Santa Rosa.



Acima, da esquerda para a direita, os quatro altares da Nave:

São Luís, o rei de França que lutou nas Cruzadas, levou para Paris a coroa de espinhos de Cristo e construiu hospitais para os pobres.

Santa Isabel, rainha de Portugal, distribuía pão aos pobres e fez o milagre de transformá-los em rosas quando indagada pelo rei D. Diniz sobre o que levava no manto.

Santa Rosa de Viterbo, que viveu apenas 18 anos, era órfã e exemplo de pureza.

São Roque, o santo que cura as pestes. Seu altar foi o último a ser construído, depois que uma peste assolou Mariana. Na pandemia de 2020, com a Igreja de São Francisco fechada para restauração, sua escultura foi colocada em altar da vizinha igreja de Nossa Senhora do Carmo (Tirapeli, 2021).

Fotos: Nelson Kon, 2023

As intervenções no douramento foram pautadas pela remoção dos vernizes oxidados e aplicação de folhas de ouro nas lacunas, sempre sobre bolo armênio seguido de brunimento, e sem a aplicação de vernizes para a equalização do brilho. Essa decisão foi tomada considerando a natural redução de brilho da folha de ouro nova, que vai gradualmente se equalizando com o restante do douramento. Os vernizes, em contrapartida, tendem a oxidar com o tempo, ocultando o brilho natural do ouro (algo que não deve ser confundido com o seu envelhecimento natural), sendo considerado indesejado como objetivo da intervenção.

O acesso à área posterior dos retábulos evidenciou o péssimo estado das estruturas de sustentação, motivando um trabalho de envergadura em sua reestruturação.

RETÁBULO E ALTAR-MOR

O altar-mor sintetiza grande parte das intervenções nos elementos artísticos. O retábulo-mor, em estilo rococó, foi executado entre 1776 e 1778 por Luiz Pinheiro de Souza, com acréscimos de Francisco Vieira Servas e policromia do altar de Manoel da Costa Ataíde (Tirapeli, 2021). Encontra-se entalado entre colunas caneladas esculpidas em pedra, com capitéis compósitos semelhantes aos do arco cruzeiro e cimalhas com policromia marmorizada e dourada, solução também semelhante à do arco cruzeiro. No seu coroamento, há um frontão vazado, curvo, tendo ao centro a tarja com o brasão da Ordem Terceira de São Francisco. O arremate em volutas confere grande importância ao conjunto, remetendo às soluções de altares de Aleijadinho.

O forro da capela-mor é em forma de barrete de clérigo em planta retangular, cujas arestas são marcadas por ressaltos e frisos dourados. Ao centro, vê-se um florão circular, com decoração em rocalhas e pinha, em suporte a um lustre de cristal. Sobre o camarim, há um segundo forro em abóbada amadeirada, com cercaduras que percorrem todo o espaço, ampliam-se nos quatro cantos e terminam em buquês de rosas avermelhadas. No centro, uma moldura fracionada em tonalidades cinzentas destaca um suporte dourado para luminária (Tirapeli, 2021). Ambos tiveram seus componentes reestruturados com novas peças de madeira, consolidando-se as novas peças ao lado das peças originais, de modo que não fossem eliminados os vestígios da fatura artesanal da sua face reversa.



À esquerda: Forro da capela-mor em barrete de clérigo. Foto: Nelson Kon, 2023



Altar-mor após o restauro.
Foto: Nelson Kon, 2023







Sequência de restauração do camarim: retirada do crucifixo; remoção de repintura; reconfiguração de resplendor e ajuste no posicionamento do crucifixo.
Fotos: Silvio Oliveira, 2021

Uma importante intervenção foi feita no camarim, tendo como ponto de partida a investigação de sua decoração pictórica, por meio de prospecções. Trata-se de pintura de Ataíde, retratando a cena do Cristo do Monte Alverne e São Francisco de Assis ajoelhado. Ao fundo, cabecinhas de anjinhos de gola contemplam o santo recebendo os estigmas de Cristo. Nas faces laterais, estão outros elementos da crucificação: a escada utilizada para retirar Cristo da cruz, a lança e a vara com esponja com fel, martelo e tenaz, a coluna da flagelação, a corda e a cana verde.

Na cena do fundo, onde a imagem de vestir de São Francisco recebe os estigmas de Cristo, foi encontrada uma camada anterior com muita qualidade figurativa e bom estado de conservação. Essa camada foi resgatada, revelando uma composição coesa, que ensejou uma mudança de percepção em relação às figuras de destaque do retábulo. Com efeito, a partir dos raios que resplandecem por trás do crucifixo, cujo centro encontrava-se abaixo dos raios presentes na repintura, foi possível rebaixar o posicionamento do crucifixo, ajustando sua posição em relação à composição como um todo e reestabelecendo a figura dos anjos, ocultada pela posição errônea do crucifixo.

PINTURAS DECORATIVAS EM IMITAÇÃO DE SEDAS

Nos frontais das mesas e nos fundos e laterais dos altares, as pinturas em motivos florais, com rosas e cravos vermelhos, flores campestres de cores vivas e imitação de seda em bolinhas brancas sobre azul chamam a atenção pela profusão, qualidade e delicadeza.

Ofuscado pelo interesse acadêmico dedicado à pintura de forros em perspectiva ilusionista do período rococó em Minas Gerais, o conhecimento sobre essas pinturas só foi definitivamente estabelecido por meio de pesquisa inovadora do restaurador Antônio Fernando Batista dos Santos. Elas foram o objeto de sua tese de doutorado, denominada *Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil): análisis formal y analogías*, apresentada em 2009 à Universidade Politécnica de Valência, na Espanha. Segundo Santos, esta pintura decorativa

> *tiene como principal inspiración los motivos florales de los tejidos en seda labrada de origen extranjero. Este tipo de pintura suplirá la carencia de tejidos que existió en el período de la colonia en Minas Gerais, dada la dificultad y elevado precio que suponía importarlos desde el exterior.* (Santos, 2009, p. 535)





Acima: Detalhe da mesa do altar de Santa Rosa de Viterbo.

À esquerda: Pintura com motivos florais no camarim do altar de Santa Isabel, destacando-se o douramento em relevo.
Fotos: Marilene Marinho, 2024

À direita: Detalhe da mesa do altar-mor. Foto: Marilene Marinho, 2024





Acima: Detalhe do frontal do altar de Santa Isabel.

Detalhe da mesa do altar de Santa Isabel, com douramento em relevo. Fotos: Marilene Marinho, 2024



O autor explica que os motivos florais imitando tecidos passaram a marcar presença nas igrejas de Minas Gerais a partir da segunda metade do século XVIII e início do século XIX, com algumas exceções em períodos anteriores, como os altares da Sé de Nossa Senhora da Assunção, em Mariana, e os retábulos da Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas. Em São Francisco, essas pinturas, todas tratadas no processo de restauração, foram identificadas pelo autor conforme a tabela a seguir.

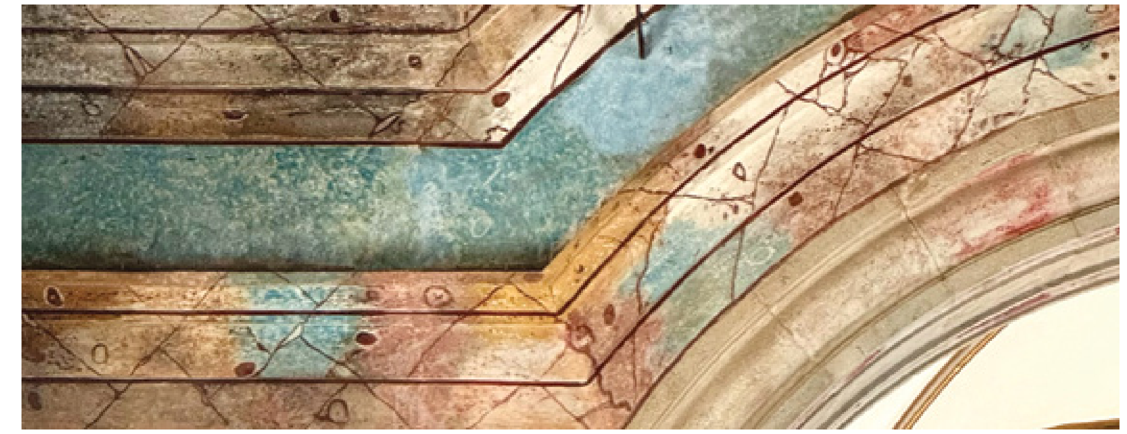
Após abordar a produção da seda na Espanha, o estudo contempla as técnicas utilizadas em Minas Gerais para esse tipo de pintura, que tem como suporte a madeira. Em seguida, identifica os acervos de tecidos de uso litúrgico pertencentes ao Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana. Por fim, estabelece as comparações formais que confirmam a correlação dos motivos com aqueles de grande tradição na Espanha no século XVIII, em especial na região de Valência.

Na Igreja de São Francisco, essas pinturas, embora com muitas perdas, não haviam sido objeto de repintura, fazendo com que o processo de restauração se concentrasse em reintegrar trechos perdidos e “avivar” as cores, retomando sua relevância nas composições.

TABELA 1 - RETÁBULOS DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS CONTENDO PINTURAS DE IMITAÇÃO DE TECIDOS

Retábulo	Época/Autor	Localização
Retábulo-mor	1794-1795 Manoel da Costa Ataíde	Fundo dos nichos laterais e frontal do altar
Retábulo de Santa Isabel	1795 Manoel da Costa Ataíde	Fundo do camarim e frontal do altar
Retábulo de São Roque	1795 Francisco Xavier Carneiro	Fundo do camarim e frontal do altar
Retábulo de São Luiz, rei de França	1807 Francisco Xavier Carneiro	Fundo do camarim e frontal do altar
Retábulo de Santa Rosa de Viterbo	1822 José Luís de Brito	Fundo do camarim e frontal do altar

Fonte: Santos (2009).





À esquerda: Detalhe do marmorizado da cimalha do arco cruzeiro. Foto: Marilene Marinho, 2024



MARMORIZADOS

Outro aspecto notável da decoração pictórica da igreja são os marmorizados, pinturas de caráter fantasioso que recriam o mármore, em tonalidades azul, vermelho e ocre, aplicadas sobre pedra, estuque e rebocos.

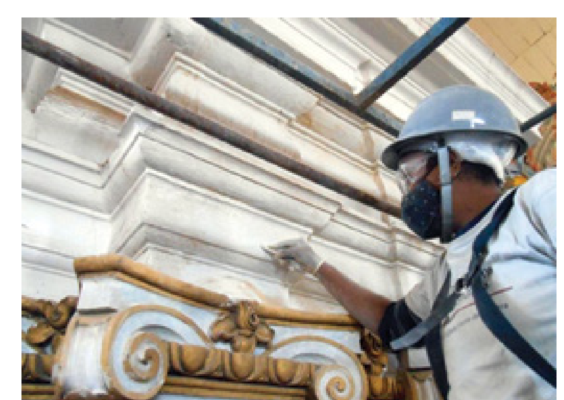
Embora largamente utilizada, essa pintura também não tem sido estudada no Brasil, frequentemente atribuída a um modismo ou a uma solução de barateamento dos revestimentos. No caso de Mariana, a pintura em marmorizado, de grande qualidade e caráter intencionalmente não natural, aplicada em diferentes profundidades e com cores variadas, cria espacialidades complexas e articuladas, como é o caso da grande cimalha que contorna todo o forro da nave e o articula ao coro e ao arco cruzeiro.

Os marmorizados foram utilizados em larga escala na Igreja de São Francisco, aplicados tanto sobre madeira quanto sobre estuque e cantaria. Durante o processo de restauração, encontravam-se, em poucos casos, grosseiramente repintados, mas em grande parte cobertos por caiação branca ou cinza sobre elementos em pedra – colunas do altar e arco cruzeiro e vergas de portas. Isso exigiu minucioso trabalho de remoção, além de reintegração e limpeza nas grandes extensões das cimalhas.

Acima à esquerda: Processo de limpeza de caiação cinza aplicada sobre antigo marmorizado em verga de porta. Foto: Instituto Pedra, 2020

Acima: Repintura de má qualidade encontrada antes do restauro. Foto: Instituto Pedra, 2020

Abaixo da esquerda para a direita: Remoção de caiação branca, revelando os marmorizados que decoravam as colunas e vergas em cantaria do arco cruzeiro. Foto: Silvio Oliveira, 2021









Porta de saída da sacristia, restaurada e mantida em madeira natural. Foto: Nelson Kon, 2023

OUTROS ELEMENTOS INTERNOS

Dificilmente se tem a oportunidade e os meios para a realização de uma obra de restauração tão extensa e coesa como a que teve lugar na Igreja de São Francisco de Assis de Mariana. O esforço envolveu desde os elementos estruturais até a totalidade dos acabamentos internos, mobiliário, objetos e imaginária, aos quais se estendeu o mesmo conjunto de critérios ponderados para as soluções arquitetônicas.

PORTAS INTERNAS

Assim como as demais superfícies, as portas internas foram recuperadas a partir de avaliações críticas das prospecções estratigráficas realizadas. Com efeito, os resultados apontaram para uma grande variação das tonalidades aplicadas em diferentes momentos históricos, oscilando entre o bege, o verde e o bordô, além de uma decoração com fingimento de madeira, efetivamente, de pouca qualidade. Contudo, o dado que mais chamou a atenção da equipe foi a descoberta de uma decoração *trompe l'œil* que mimetizava almofadas de madeira, sobre uma porta plana, de acesso à sacristia. A existência desse elemento indica a hipótese de uma primitiva apresentação do edifício, em que suas portas internas estariam ao natural; "primitiva", porque os fingidos de almofadas eram dispostos sobre a madeira nua, à guisa de sombreamentos. Esse dado foi também analisado em conjunto com as camadas posteriores de fingimentos, que acreditamos terem sido feitas em momento posterior, devido à tonalidade "palha", que se aproxima à do pinho – madeira em voga no final do século XIX.

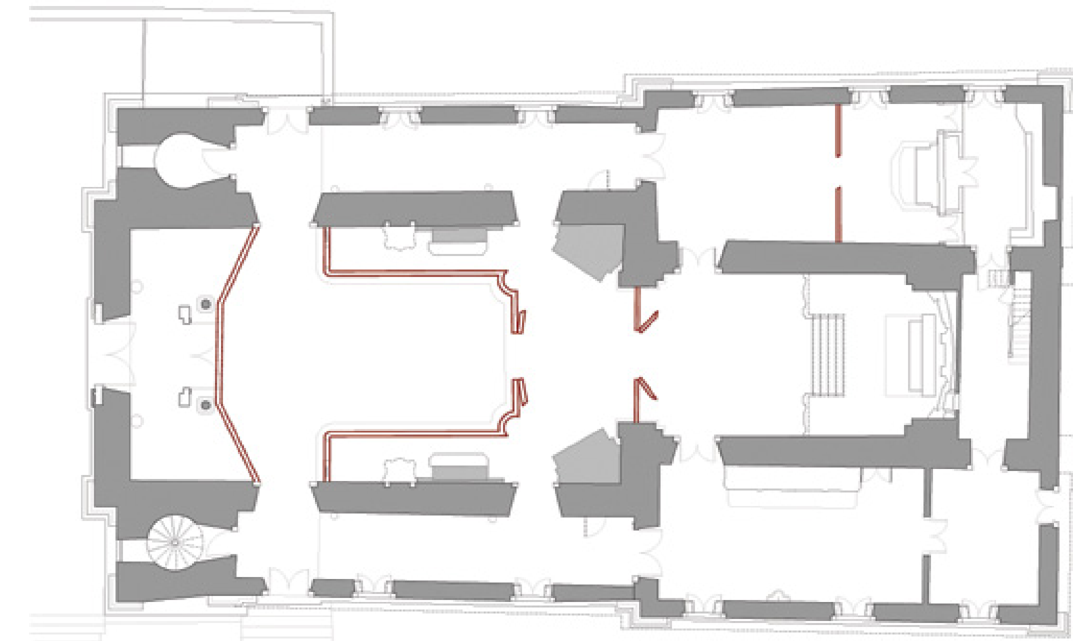
Diante dessas informações, foi aventada uma recorrência da apresentação visual alusiva à madeira natural, o que embasou a decisão de exibir as portas internas ao natural, sem esmaltes pigmentados, apenas com proteção por aplicação de cera. O resultado se mostrou interessante e pode representar uma mudança de paradigma em relação à percepção da ambiência interna dos templos luso-brasileiros em Minas Gerais, uma vez que muitos deles têm, atualmente, portas internas em esmaltes pigmentados (geralmente bordô, verde ou azul). A solução adotada na Igreja de São Francisco oferece subsídios para se ponderar sobre a presença dos esmaltes nos espaços internos desse tipo de monumento e, certamente, valoriza este achado ímpar no repertório da região – a porta com almofadas em *trompe l'œil*.

BALAUSTRADA

Uma balaustrada contínua em jacarandá, executada por Romão Abreu, entre 1792 e 1793, divide o piso da nave, separando os espaços junto aos altares laterais e ao presbitério, demarcando os lugares de honra e as classes sociais. Outra grande peça, de fatura mais simplificada, protege o coro.

Em ambas, havia rachaduras e fendas na madeira, assim como o desprendimento de partes e ferragens oxidadas. No coro, o extenso ataque de insetos xilófagos implicou a necessidade de enxertos e réplicas pontuais.







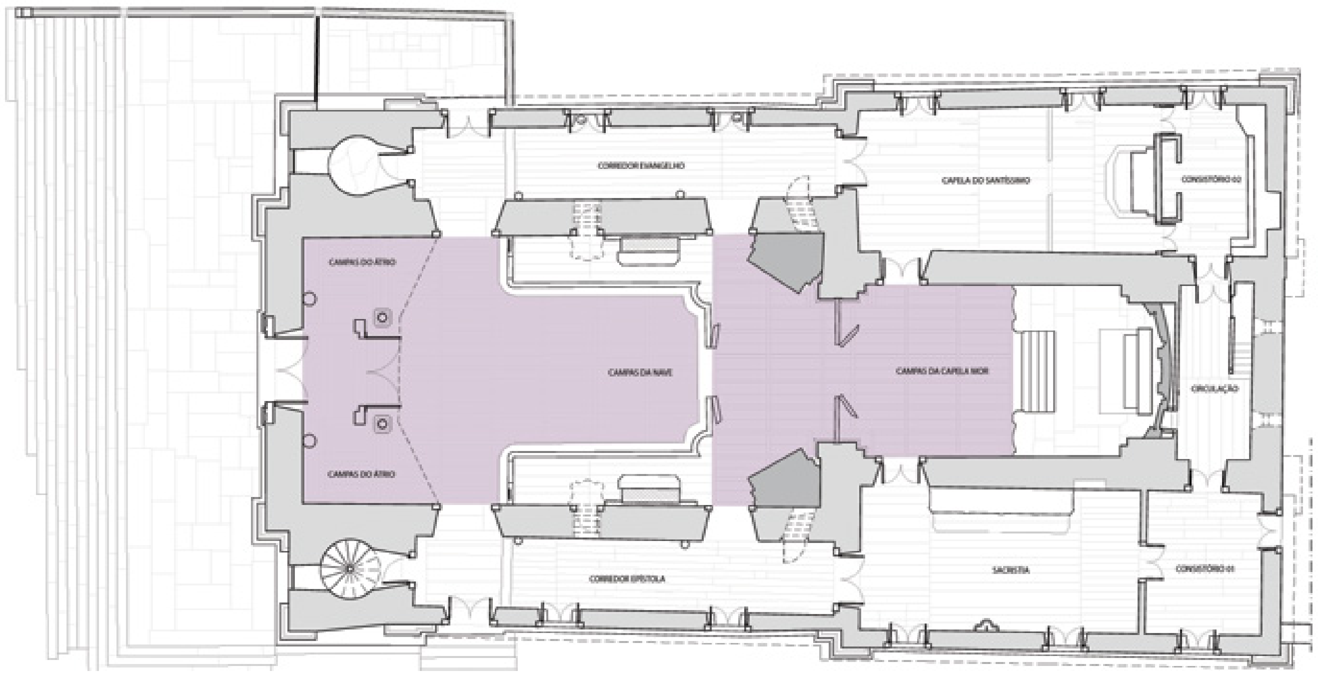


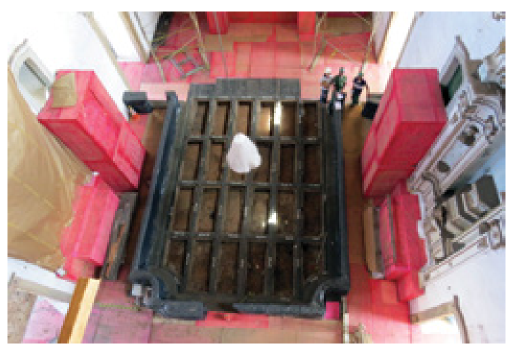
Planta de localização da balaustradas do piso térreo

Acima à esquerda: Balaústres da nave em jacarandá. O restauro dos balaústres do coro exigiu a utilização de enxertos. Foto: Silvio Oliveira, 2021

À esquerda: Detalhe dos balaústres da capela-mor. Foto: Henrique Perdigão, 2016

Ao lado: Balaústres da capela-mor após restauração. Foto: Nelson Kon, 2023







CAMPAS FUNERÁRIAS

O posicionamento das campas no piso reproduz a divisão social da época, uma vez que elas são distribuídas segundo a hierarquia da Ordem Terceira e da própria sociedade. São 95 campas, onde estão sepultados, entre outras personalidades importantes, o mestre de obras José Pereira Arouca e os pintores Manoel da Costa Ataíde (campa 94, na entrada à direita) e Francisco Xavier Carneiro.

As campas exigiram um trabalho silencioso e de envergadura, que acompanhou quase toda a obra. A situação encontrada era a de um local de enterramentos exumado em ocasiões passadas; como acabamento final, havia o engradamento – que estruturava o piso e demarcava os limites entre as antigas sepulturas, com seu respectivo acabamento em réguas de madeira – e as campas funerárias em madeira, numeradas sequencialmente. Sob o engradamento, o vigamento de madeira fora substituído por divisórias em alvenaria de tijolos, em intervenção recente, para apoiar as réguas do piso. Ocorre que as divisórias podem ter impedido a circulação de ar sob o piso e propiciado o carreamento de umidade em direção às réguas de madeira, que, de fato, se encontravam muito prejudicadas por ataques de xilófagos. O trabalho consistiu, portanto, na remoção parcial das alvenarias, mantendo apenas os pontos de apoio entre o engradamento, de forma a propiciar uma circulação de ar contínua entre os módulos. O acabamento, por sua vez, sofreu enxertos de madeiras novas a partir da face inferior das réguas, sem alterar a face acabada existente. O trabalho foi feito por meio de ferramentas manuais, em operação minuciosa, que tinha como objetivo ocultar a intervenção sob o acabamento original, que foi mantido.

No alto: Planta dos pisos em campas

Etapas de recuperação das campas da nave. Fotos: Instituto Pedra, 2020-21





PÚLPITOS E OUTROS ELEMENTOS INTERNOS EM PEDRA

Dois púlpitos idênticos, em pedra-sabão, estão entre as peças mais notáveis da igreja. Foram contratados por José Pereira Arouca, desconhecendo-se o autor, que tem um traçado escultórico similar ao de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), principalmente pela tipologia dos anjos, como mencionado por Germain Bazin (1963, p. 159). Estão posicionados em lados opostos, em seguida aos altares de São Roque e Santa Rosa de Viterbo. Possuem tambor curvo e abaulado com laterais côncavas; nas quinas, os pilaretes são curvos, com relevo de frisos sinuosos, rocalhas e acantos. O arremate inferior (mais claro) é feito com cabeça de anjo de gola.

Como visto, foram removidas as pinturas lisas que recobriam os pilares e as cimalhas marmorizados em pedra do interior da igreja. Elementos em pedra aparente como arranques de escadas, pisos, degraus e cimalhas receberam os tratamentos de limpeza não abrasiva indicados, além de remoção de cimento e obturações inadequadas; novas obturações foram feitas somente em casos de comprometimento da estabilidade da peça ou risco de prosseguimento das perdas.

Na sacristia foram restaurados um arcaz com 12 gavetas, um oratório de mesa, lambrequins e pinturas de flores em cascata, além do lavabo na parede oposta. A imaginária foi também integralmente restaurada, completando-se toda a ambiência do interior da igreja.







Púlpito e detalhe do altar colateral de Santa Rosa de Viterbo. O processo de limpeza evidenciou diferentes tonalidades das pedras. Foto: Nelson Kon, 2023

Limpeza das pias de água benta: o bom estado das peças requereu apenas intervenções em limpeza aquosa, sem a inserção de apliques, próteses ou nivelamentos. Foto: Silvio Oliveira, 2021





Outros elementos em pedra do interior da igreja: escada do presbitério e pilares e verga de sustentação do coro. Foto: Henrique Perdigão, 2016



Foto: Nelson Kon, 2023

REFERÊNCIAS

BAZIN, Germain. Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil. Paris: Les Editions du Temps, 1963.

BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Tradução de Beatriz M. Kühl. Cotia: Ateliê, 2004.

CARBONARA, Giovanni. Brandi e a restauração arquitetônica hoje. Desígnio, n. 6, p. 35-47, 2006.

DEL NEGRO, Carlos. Escultura ornamental barroca do Brasil, portadas de igrejas de Minas Gerais. Belo Horizonte: Edições Arquitetura, 1967.

KÜHL, Beatriz. O tratamento das superfícies arquitetônicas como problema teórico da restauração. Anais do Museu Paulista, v. 12, p. 309- 330, 2004.

MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN, 1974.

PHILIPPOT, Paul. La notion de patine et le nettoyage des peintures. Bulletin de l'Institut Royale du Patrimoine Historique, Bruxelles, v. 9, p. 138-143, 1966.

PHILIPPOT, Paul; MORA, Laura; MORA, Paolo. Il restauro degli intonaci colorati in architettura: L'Esempio di Roma e la Questione di Metodo. Bollettino d'arte, supplemento, n. 35-36, p. 139-141, 1986.

RIEGL, Alois. Le Culte Moderne des Monuments: son essence et sa Genèse. Paris: Seuil, 1984.

SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil): análisis formal y analogias. 714 f. 2009. Tese (Doutorado em Conservação e Restauração do Patrimônio Histórico e Artístico) - Departamento de Conservação y Restauração de Bens Culturais, Faculdade de Belas Artes, Universidade Politécnica de Valência, Valência, Espanha, 2009.

TIRAPELI, Percival. Relatórios de consultoria prestada ao Instituto Pedra. São Paulo. 2021



Foto: Nelson Kon, 2022

04

RESTAURO DE UMA ANTIGA CASA JUNTO À IGREJA DE SÃO FRANCISCO

Pesquisas, reflexões e proposta de intervenção

Restauro de uma antiga casa junto à Igreja de São Francisco

Pesquisas, reflexões e proposta de intervenção

BENJAMIM SAVIANE

O imóvel localizado à Travessa de São Francisco, 20, 24 e 26, contíguo à Igreja de São Francisco de Assis, é conhecido como "Casa do Conde de Assumar", "Palácio de Assumar", "Palácio do Primeiro Bispo", "Palácio Velho" ou "Casa de São Francisco". Foi esvaziado em 2012 e interditado devido a problemas estruturais. Em 2014, a Prefeitura de Mariana tentou viabilizar sua restauração por meio do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) Cidades Históricas, contratando os levantamentos arquitetônicos e projetos de intervenção, mas não foi possível viabilizar as obras naquele momento.

A partir de 2019, o Instituto Pedra reviu o diagnóstico e aprovou novo projeto de intervenção, cuja execução se iniciou juntamente com as obras na Igreja de São Francisco de Assis, no mesmo ano. Além da conservação do edifício, as intervenções visaram à adaptação do imóvel histórico para abrigar o Museu da Cidade de Mariana, tratado no Capítulo 5 desta publicação. A Arquidiocese de Mariana é a proprietária do conjunto que reúne a igreja, a casa e o grande terreno da horta, hoje ajardinado, que se estende até a Praça Minas Gerais.

Estudar um edifício dessa relevância é tarefa desafiadora. Ao trazer consigo uma série de incertezas de difícil solução, somente a observação atenta de uma metodologia de estudos pode apontar caminhos para a melhor compreensão do bem cultural. O processo de documentação demonstrou a importância do uso de vários suportes, bem como do confronto entre eles, de maneira a restringir o número de hipóteses possíveis sobre a evolução construtiva. A compreensão de aspectos materiais e imateriais, de forma integrada, também contribuiu para esse percurso.

Em se tratando de um trabalho de documentação com vistas à conservação, foi decisivo para a compreensão da evolução construtiva o entendimento da fragilidade material das técnicas empregadas na construção, com especial atenção para a vulnerabilidade da madeira frente à ação da umidade e dos agentes xilófagos. Esta circunstância impõe uma condição de fragilidade inerente à matéria, trazendo para o histórico do edifício a realidade de reconstruções cíclicas e, possivelmente, massivas. Este aspecto contrasta com uma literatura clássica no campo da restauração, em que a conservação é comumente entendida em relação a um suporte consolidado do ponto de vista material e a reconstrução se dá após um trauma, mas não como manutenção extraordinária.

A literatura canônica desse campo é ainda muito voltada para o acervo arquitetônico europeu, onde as arquiteturas de terra crua não se constituíram como exemplares de destaque até o momento. Presentes em meios rurais (há até pouco tempo, apartados dos circuitos de salvaguarda e valorização patrimonial) ou em regiões periféricas em relação à geopolítica e respectiva produção científica, estas técnicas construtivas parecem não ter despertado grande interesse científico no que se refere à sua *conservação*, embora tenham sido progressivamente estudadas com relação à resistência da matéria e à exequibilidade contemporânea. Este é um ponto sensível, para o qual o Brasil, partícipe de uma longa tradição ibero-americana de construção em terra, poderia lançar inestimáveis contribuições, dando sequência àquelas que já produziu a respeito da execução da técnica construtiva em si.



Fachada da casa restaurada, voltada para a Travessa de São Francisco. A numeração corresponde às três portas do térreo. Foto: Nelson Kon, 2022

A CASA AO LONGO DO TEMPO

Com base em bibliografia, fontes primárias encontradas no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, no Arquivo Eclesiástico Dom Oscar de Oliveira, em Mariana, e em dados coletados em entrevistas com os últimos usuários da casa, foi gerada uma cronologia de construção, reformas, alterações e acréscimos, visando, primordialmente, contribuir com a tomada de decisões acerca do processo de restauro.

Como visto no Capítulo "O conde de Assumar e as casas palacianas da Vila do Carmo: um problema historiográfico", há um extenso e inconclusivo debate sobre a origem da casa e sua utilização como moradia do conde de Assumar, o terceiro governador da capitania de São Paulo e Minas de Ouro, que chegou a Mariana em setembro de 1717 e residiu na cidade até 1720, após reprimir violentamente a Sedição de Vila Rica, conhecida como Revolta de Felipe dos Santos.

Diante da impossibilidade desse esclarecimento ainda durante o curso das obras, o projeto se pautou, como visto no referido capítulo, pela convicção de que, independentemente de onde teria habitado o famoso conde de Assumar, a casa que abriga o Museu de Mariana é um exemplar de um palácio setecentista, o que, por si só, confere ao espaço um valor histórico muito relevante. Não obstante, o projeto não prescindiu de informações históricas, obtidas por extensa pesquisa, conduzida pela historiadora Natalia Casagrande Salvador (2019) no Arquivo Eclesiástico Dom Oscar de Oliveira e no Arquivo Histórico Ultramarino – Brasil/Minas Gerais.

A partir do momento em que o imóvel foi adquirido para servir de residência ao primeiro bispo, D. Frei Manuel da Cruz (Vasconcelos, 1937, 1947; Trindade, 1944), os registros da irmandade passam a contribuir de forma mais segura para a compreensão de sua evolução construtiva, ainda que não tenham sido tão cuidadosos como os das igrejas das Ordens Terceiras, em que todas as despesas eram elencadas. Consta que, em 1748, o imóvel foi "aumentado" e que o bispo "entrou a residir nele até 1753, quando se mudou para a Chácara da Olaria" (Vasconcelos, 1947, p. 402), atual Museu da Música de Mariana. O contrato de 1748 sugere que estas obras pouco interferiram na configuração da casa, limitadas à substituição de uma janela na fachada frontal por uma porta para dar lugar a uma loja.

Em 1758, a casa passou para a Ordem Terceira da Penitência, que a destinou ao consistório e domicílio dos reverendos comissários. A partir de então, a documentação refere-se a ela como "Casa da Ordem".

Corroborando Carlos Antônio Leite Brandão, ao afirmar que "pouco ou quase nada se fez em relação à arquitetura residencial" (Brandão, 1996, p. 26), a farta bibliografia acerca do urbanismo colonial apenas tangencia a história desse tipo de arquitetura. No parcelamento do período, predominam lotes estreitos e profundos, mas, na "Casa da Ordem", a sequência de unidades geminadas resulta em fachada maior do que a média da cidade, correspondente a três moradas, com suas respectivas portas de acesso.

Outro dificultador da investigação é o uso do termo "casas" para se referir ao imóvel em questão, tanto nas fontes primárias quanto nas secundárias. Por vezes, o termo diz respeito ao imóvel inteiro, outras vezes a partes dele, que seriam o que hoje entendemos por "cômodo". Quando se lê "conserto das Casas da Ordem", a documentação se refere ao conserto dos diversos espaços que compõem o imóvel atrás da igreja. A verdade é que, a partir do momento em que perdeu a função de palácio – seja do governador, seja do bispo –, a casa passou a ser compartilhada por diferentes usuários e inquilinos, funcionando como local de reunião, depósito, residência alugada ou comércio, o que explica muito da sua fragmentação e da má conservação em que se encontrava no momento de sua recente restauração.

A partir de 1780, a Capela da Ordem, no corpo da Igreja de São Francisco de Assis, já tinha a capa-

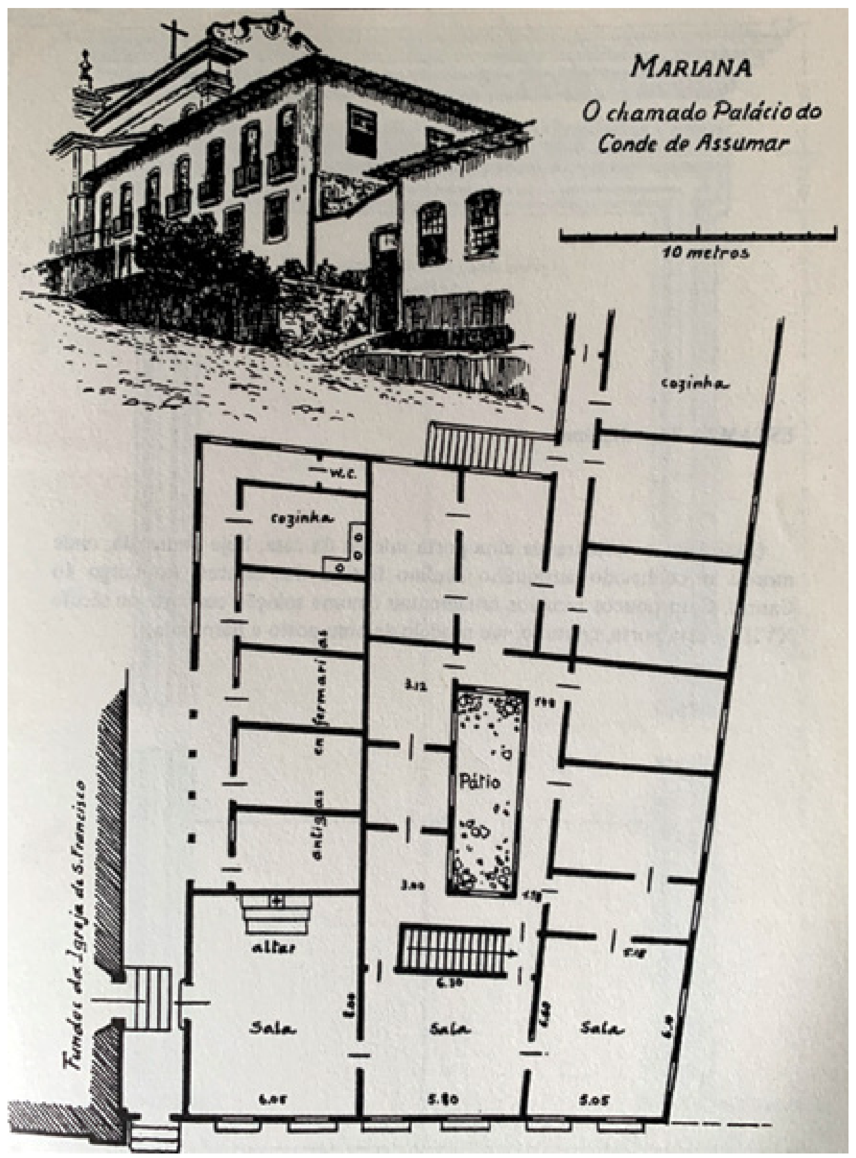


Foto: Instituto Pedra, 2021

cidade de celebrar ofícios divinos[1], e a irmandade decidiu consertar as casas contíguas e reparti-las em duas moradas, uma para alugar, outra para guardar os andores. Os custos do trabalho foram assumidos pelo empreiteiro José Pereira Arouca, que receberia, em troca, o valor dos aluguéis que elas gerariam "até a satisfação de todos os seus gastos". O documento de contrato propunha que, caso se alugassem as casas, que transferissem o consistório, bem como o santuário, "para a parte que fica por detrás da sacristia e aquela parte que fica por detrás do Noviciado"[2].

Em 1781, foi ajustado com Arouca construir escada para as casas de baixo e sacadas com soleiras em pedra na galeria de frente, além de transformar uma janela em porta grande. O novo uso da casa levou, em 1796, o procurador da Coroa a julgar que elas não eram mais essenciais para o uso da Ordem, informando que "ao presente lhe não é necessária para os fins que alegam; pois que sê-lo a não alugariam"[3].

Levantamento de José Wasth Rodrigues (c. 1920), publicado em 1944.



1 - Arquivo Histórico Ultramarino, Caixa 139, documento 38.

2 - Arquivo Histórico Ultramarino, Caixa 139, documento 38.

Enquanto Vasconcelos afirma que o edifício seria "o único monumento dos tempos primitivos das Minas que até o presente se conserva intato, salvo a pequena modificação de uma janela nas lojas convertida em porta" (Vasconcelos, 1937, p. 402) o cônego Raimundo Trindade sugere que ele teria sido praticamente reconstruído entre 1800 e 1801, dada a quantidade de material de construção registrada no Livro de Receita e Despesa da Ordem Terceira (Trindade, p. 276-324.1944).

O fato é que, em 1801, foi determinado o conserto das casas, pois a maior parte delas precisava ser de novo reedificada. Seguiu-se, em 1805, o registro de gastos com despesas feitas nas casas da Ordem pelo inquilino que nela morava, mas o documento não especifica quais obras seriam. Em 1836, novos reparos, também não especificados, foram feitos pelo inquilino e, ao final do século, em 1870, registrou-se que a Casa da Capela se encontrava em "deficiência e mau estado", a ponto de decidirem cancelar a Festa do Patriarca daquele ano para investir nos reparos necessários à igreja e às casas.

Conforme o Livro de Receita e Despesas da Arquidiocese (1900-1917), entre 1900 e 1909 foram mencionados vários pequenos consertos e limpezas na casa e, a partir de então, tais registros escasseiam.

Em 1938, o conjunto arquitetônico e urbanístico de Mariana foi tombado pelo IPHAN, parte da primeira grande ação de proteção da instituição recém-criada, que, em Minas Gerais, privilegiou as chamadas cidades históricas. Junto com o tombamento do conjunto, destaca-se, ainda em 1938, a proteção individual de várias igrejas e, entre 1949 e 1954, das três únicas edificações representativas da arquitetura civil na cidade, a Casa Capitular (atual Museu Arquidiocesano de Arte Sacra), a Casa com Rótulas, na Rua do Rosário, e a Casa do Barão do Pontal, na Rua Direita. A Casa da Ordem ou de Assumar esteve entre os estudos para tombamento individual na década de 1960, mas este não se concretizou.

Nos primeiros anos do século XX, uma grande extensão de área construída no térreo do edifício deu lugar a uma enfermaria, cuja planta está no *Documentário Arquitetônico*, de José Wasth Rodrigues, que começou a ser publicado na década de 1920 (Rodrigues, 1944).

3 - Arquivo Histórico Ultramarino, Caixa 139, documento 38.

Para obter informações após a primeira metade do século XX, a pesquisa se valeu de dois dossiês produzidos pelo IPHAN na década de 1970, ricos em fotografias e inventários que atestam o estado de conservação do edifício naquele momento. As principais fontes, no entanto, foram entrevistas recentes com usuários da casa e habitantes da região, entre antigos moradores, comerciantes, artistas, freiras e irmãos leigos da Ordem Terceira de São Francisco, identificados por meio de chamamentos públicos feitos pelo Instituto Pedra. Nas entrevistas, esses colaboradores foram instados a descrever a espacialidade, a materialidade e o cotidiano do edifício nos momentos em que o frequentaram. As informações foram tabuladas e verificadas em conjunto, de modo a filtrar discrepâncias, e, finalmente, consolidadas em "plantas faladas" que registram a memória da ocupação nos últimos 50 anos.

Segundo estes relatos, entre 1944 e 1954, a casa serviu de residência ao bispo D. Oscar de Oliveira e, na década de 1960, deu lugar à Casa das Irmãs da Beneficência Popular (Benepó) e à Cáritas, organização social católica dedicada a populações em situação de vulnerabilidade. Em 1968, a irmandade saiu definitivamente da casa e passou a alugá-la para terceiros.

Do final da década de 1960 até 2012, a casa foi ocupada, em diferentes momentos, como residência de Artur Silva e de Sânia da Consolação Silva, de João Bento Alves, de Elias Layoun e de José Geraldo de Gamarano, além de local de reunião da Liga Esportiva, ateliê do artesão Petrus, restaurante Tambaú, ateliê de pintura Camaleão e ateliê Ladin. A Arquidiocese permaneceu guardando materiais e fazendo reuniões na casa, em espaço que não se comunicava com os demais. Todos esses ocupantes foram entrevistados e mencionaram alterações construtivas, materiais de acabamento e fluxos internos, detalhadamente registrados e aferidos quando do diagnóstico realizado pelo projeto.

Em síntese, as principais alterações ocorreram no pavimento térreo, onde houve grandes acréscimos volumétricos, implicando transformações na relação do edifício com o lote. O pavimento superior indica prejuízos ao valor da espacialidade, motivados pela confusa distribuição dos fluxos, que visava atender à convivência de diferentes usos no interior da casa. E, de forma geral, houve prejuízos resultantes da má conservação, da retirada e acréscimo de materiais, tanto dos sistemas construtivos quanto dos acabamentos.





Pavimento térreo, levantamento de técnicas construtivas

Pavimento superior, levantamento de técnicas construtivas

Apesar de permanecerem dúvidas sobre os anos iniciais da casa e suas funções, a evolução da pesquisa histórica a partir de meados do século XVIII, em especial seu detalhamento minucioso nos anos em que foram feitas as intervenções mais danosas, trouxe a segurança necessária ao projeto e à obra, uma vez que pôde elucidar e registrar aquilo que ainda restava pouco esclarecido.





Imagens da casa em 2019, anteriores ao restauro, com escoramentos precários e muitos trechos de perdas. Foto: Benjamim Saviane, 2019

O RESTAURO

Os trabalhos de restauro da casa ofereceram a oportunidade de se atuar em um duplo canteiro de obras, junto com a Igreja de São Francisco de Assis. Ambos são edifícios com históricos de conservação totalmente distintos, o que levou a prerrogativas preservacionistas também distintas. A igreja estava em bom estado de conservação, protegida por tombamento individual e muito documentada, enquanto a casa tem origem controversa e histórico de uso intensivo e desconexo, convergindo para arruinamentos e abandono. Nesse contexto, o percurso metodológico utilizado para uma leitura conjunta dos valores culturais envolvidos foi fundamental para o desenvolvimento das estratégias de projeto e obra.

A edificação é composta de alvenarias em pedra em quase todas as paredes térreas, planos internos em taipa de mão (pau a pique), trechos em tabique em esteira de taquara estruturada (no pavimento superior), além de acréscimos em tijolos. Como o seu estado de conservação havia se deteriorado de forma significativa, provocando a perda de coesão em parte considerável da estrutura lígnea, sua recuperação necessariamente levaria a refazimentos. Havia, contudo, uma preocupação no sentido de que os refazimentos fossem sempre conscientemente empregados em casos de estrita necessidade, de maneira a evitar um descontrole que pudesse conduzir a uma "reconstrução acidental" ou, ainda, um "repristino acidental" do monumento histórico, ocasionando o apagamento de uma série de características documentais. Ademais, uma solução potencialmente "repristinada" acabaria por contrastar em demasia com o restauro eminentemente conservativo previsto para a Igreja.

Devido ao comprometimento da estrutura (madres, esteios e frechais), optou-se pelo refazimento dos planos em pau a pique onde fosse estritamente necessário. Para tanto, foram postos em prática procedimentos de controle, para viabilizar substituições cautelosas que evitassem uma reconstrução total. Essas condições foram acordadas entre as equipes do Instituto Pedra e da construtora responsável pela execução dos serviços. Como condição prévia, a equipe de obra foi subordinada a um profissional especializado em conservação, capaz de direcionar a adoção de procedimentos de seleção e salvaguarda *in loco*, conforme metodologias previamente discutidas. Questões extraordinárias eram direcionadas para a equipe de gerenciamento, que, por sua vez, dispunha de profissionais com experiência na execução de ofícios tradicionais, como mestres carpinteiros e mestres taipeiros.

As intervenções atenderam a uma hierarquia de prioridades, conforme o nível de gravidade de cada trecho analisado: 1) escoramento; 2) consolidação das taipas com água de cal; 3) reparo no madeiramento estrutural com enxertos

e substituições pontuais; 4) substituição de peças do madeiramento estrutural; 5) remoção pontual do barro e reparos na trama; 6) remoção do barro e substituição da trama, com o reaproveitamento do barro original (de mesmas propriedades físico-químicas).

Esta hierarquia de procedimentos se mostrou satisfatória ao evitar substituições em larga escala, propiciando o reaproveitamento de material existente e proporcionando um aspecto final estruturalmente coeso e integrado aos remanescentes do conjunto. Além disso, o processo de intervenção, realizado plano por plano, permitiu aprofundar gradativamente os conhecimentos sobre o edifício, possibilitando identificar variados tipos de composição da trama, como: fibras de amarração em taquara ou couro; paus a pique em madeiras de diferentes espécies e talhas; réguas horizontais em pau roliço, taquara ou até sarrafo. Essas informações foram agregadas à documentação produzida em obra e acabaram por corroborar as hipóteses de terem havido sucessivas reconstruções parciais do edifício, especialmente no século XX, conforme apontado pela pesquisa histórica.

A decisão de recompor as alvenarias na casa teve como ponto de partida não um conjunto de soluções técnicas em si, mas um consciente reconhecimento do edifício como obra de arte, isto é, fruto do labor humano e possuidor de valor cultural. Por outro lado, fica claro que a técnica construtiva empregada tem peculiaridades compatíveis com a solução de substituição de alvenarias, como o histórico de refazimentos e o *aspecto chão*, isto é, desornamentado, conferido pelo acabamento final em caiação branca. Essa compreensão permite posicionar as estratégias de recomposição da casa como manutenção extraordinária, e não como repristino, além de, finalmente, estabelecer os critérios de como poderiam ser feitas as substituições, levando em conta essa hierarquia de métodos para evitar ações indiscriminadas.



Pavimento inferior, após restauro



Pavimento superior, após restauro







Etapas de desmontagem das paredes em pau a pique e escoramento. Fotos: Instituto Pedra, 2021

Alguns trechos possuíam refazimentos em tijolo, que foram revertidos.

Recomposição da trama de pau a pique.
Fotos: Instituto Pedra, 2021







Acima: Complementação da conversadeira em concreto.
Foto: Nelson Kon, 2022





A intervenção nas esquadrias adotou padronagem de portas pintadas voltadas para o exterior e portas em acabamento cru nos ambientes internos, o que se deveu a um olhar crítico sobre as prospecções pictóricas. Foto: Nelson Kon, 2022





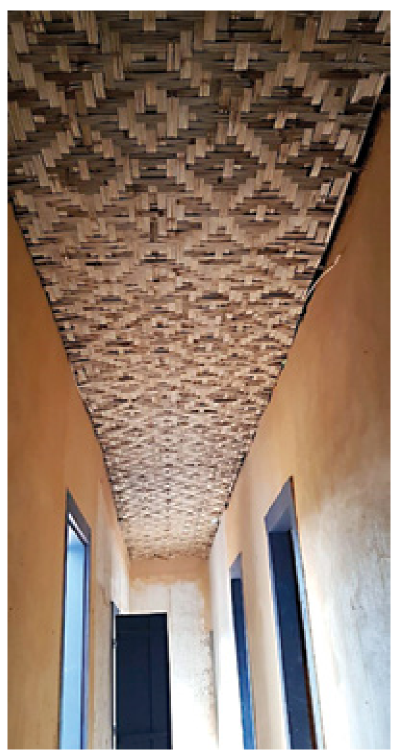
Decoração das portas e presença de conversadeira, denotando casa de alto padrão. Foto: Nelson Kon, 2022



Prospecções de pinturas parietais. Foto: Instituto Pedra, 2021







Fabrico de esteira junto à Igreja Nossa Senhora do Rosário, em Mariana. Foto: João de Almeida Ferber, c. 1930.

Colocação dos forros em esteira de taquara, com padronagem definida a partir de amostras existentes no próprio imóvel. Fotos: Instituto Pedra, 2021

ARQUEOLOGIA

A pesquisa arqueológica foi associada ao monitoramento das obras, focalizando exclusivamente os locais de intervenções em subsolo, ou seja, as escavações para fundações, dutos de drenagem e instalações.

Identificou-se uma quantidade muito reduzida de material setecentista datável segundo cronologia relativa. Algum material oitocentista foi identificado em pequena profundidade no pátio externo e no canteiro ao fundo da casa, assim como no corredor externo lateral e no espaço E20a. Por se encontrarem em profundidades variáveis e associados a material recente, estes achados podem ser remanescentes de alterações construtivas ou de ocupação, não tendo sido encontrado nível de ocupação oitocentista com material datável sem perturbação.

Os contextos mais significativos identificados são aqueles atribuídos ao século XX, associados à antiga enfermaria e aos restaurantes que funcionaram até recentemente. Foram identificados pisos somente de seixos, sendo que, entre os que puderam ser datados, nenhum foi atribuído a períodos recuados. Foram também identificadas caixas de drenagem com condutores de água em pedra e muros diversos, entre a igreja e o terreno aos fundos da casa, delimitando o antigo beco lateral. É interessante notar que pesquisas recentes em canteiros de obra próximos, a exemplo da Casa de Câmara e Cadeia, também revelaram a existência de similares sistemas de condução de águas, o que, a nosso ver, pode apontar a existência de algum tipo de infraestrutura pública no contexto urbano. Esta hipótese merece estudos mais sistemáticos.

O surgimento de alguns desses vestígios também condicionou ajustes de projeto. Foi o caso de dois trechos contíguos de pisos em seixos rolados, descobertos na porção posterior da edificação. O primeiro deles, logo após a escadaria de pedra, tem inclinação que conduz as águas pluviais em direção a uma espécie de extravasor, localizado na porção mais baixa do terreno. O segundo trecho se localiza adiante e conforma uma espécie de "grelha" de drenagem em laje furada de pedra, tal qual a grelha já conhecida, existente no pátio interno da edificação, embora não disponha de canalização própria, como ocorre no pátio.

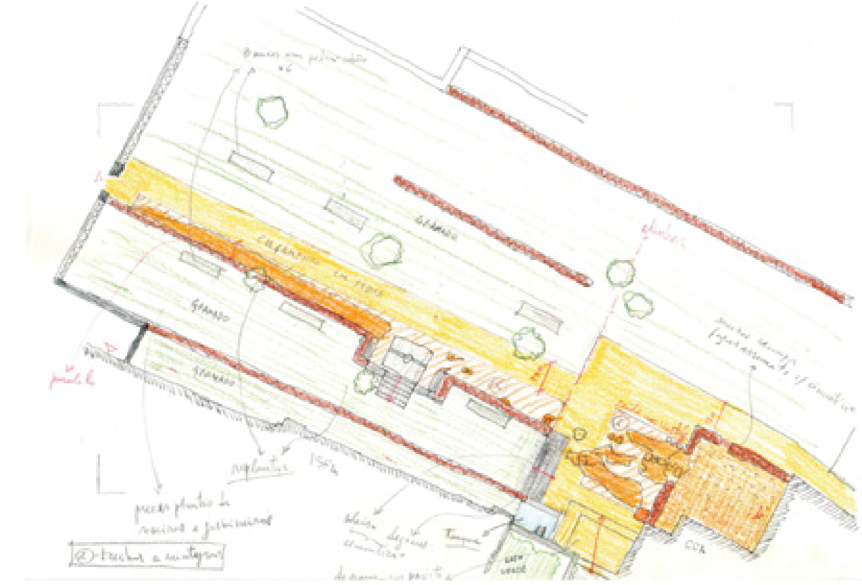
Ambos os trechos foram aproveitados pela intervenção. Para o primeiro deles, procedeu-se à complementação dos arranques de muro, finalizada com um chapim cimentício, para enfatizar a diferenciação proposta pela intervenção. Já o segundo levou a ajustes nas cotas e, posteriormente, na pavimentação acessível que provém da Praça Minas Gerais.

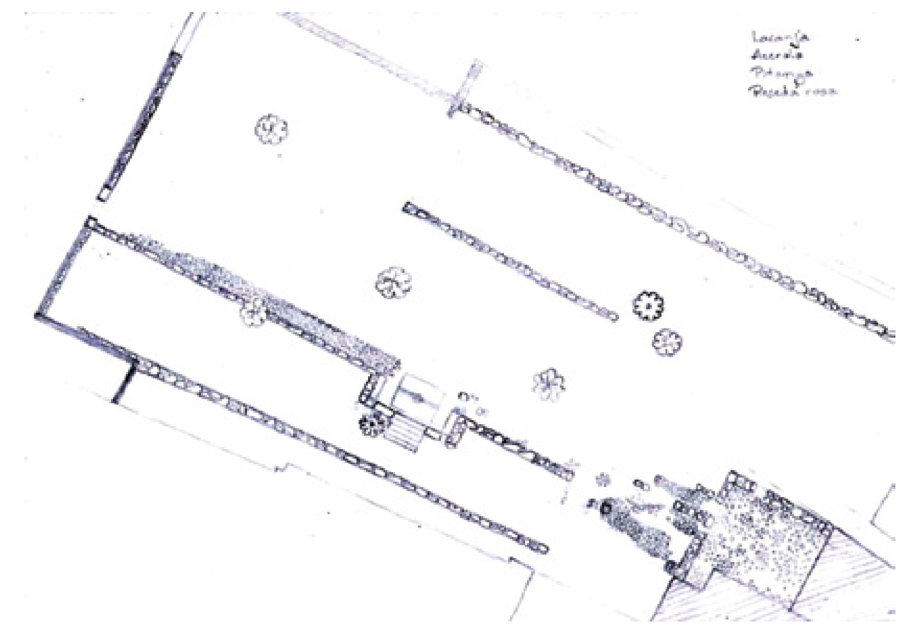
Esses vestígios encontrados em obra se somam a outros já conhecidos, que se pretendia evidenciar com a intervenção: o contraforte em alvenaria mista de pedra e tijolo, cuja desordenação no assentamento das peças remete a certa organicidade na estabilização de uma estrutura que, como mencionamos, é periodicamente reparada ou refeita; um recuo no terraceamento das fundações da igreja, onde degraus em pedra lavrada com bocéis, à guisa de bancos, e lajes esquadrejadas conformam um piso que parece ser o de uma antiga fonte, aparentemente citada no termo de contratação da obra (Condições 33ª e 35ª).

A incorporação desses trechos ao paisagismo aporta ganhos de qualidade, tanto na fruição de uma série de vestígios até então desconhecidos ou não distinguíveis, como na ambientação de todo o contexto, levando em conta uma tectônica dos espaços externos, que se organiza por meio da contraposição entre elementos pétreos de variados tipos e planos em caiação. Observamos, ademais, que essa configuração se coaduna ao aspecto ligeiramente seco da vegetação presente (gramíneas, arbustos e alguns pendentes), que complementa o conjunto e, de certa maneira, reflete a própria paisagem circundante.

Não foram identificados os vestígios da capela provisória supostamente edificada em 1761 (Vasconcelos, 1938). Sobre esta, contudo, Salomão de Vasconcelos já apontava a possibilidade de não ser uma construção separada, explicando que um dos cômodos no pavimento térreo seria utilizado para esse fim.

Pesquisas subsequentes contribuirão para identificar, datar e melhor compreender o material coletado, o que pode, futuramente, ser assumido como atividade do Museu de Mariana.





O jardim posterior teve o seu desenho revisto por meio de croquis de estudo, executados a partir de levantamentos arqueológicos feitos em obra. Croquis: Benjamim Saviane/Instituto Pedra, 2021



Jardins e pisos externos em pedra, orientados por dados da pesquisa arqueológica. Foto: Nelson Kon, 2022



Jardins e pisos externos em pedra, orientados por dados da pesquisa arqueológica.
Foto: Nelson Kon, 2022





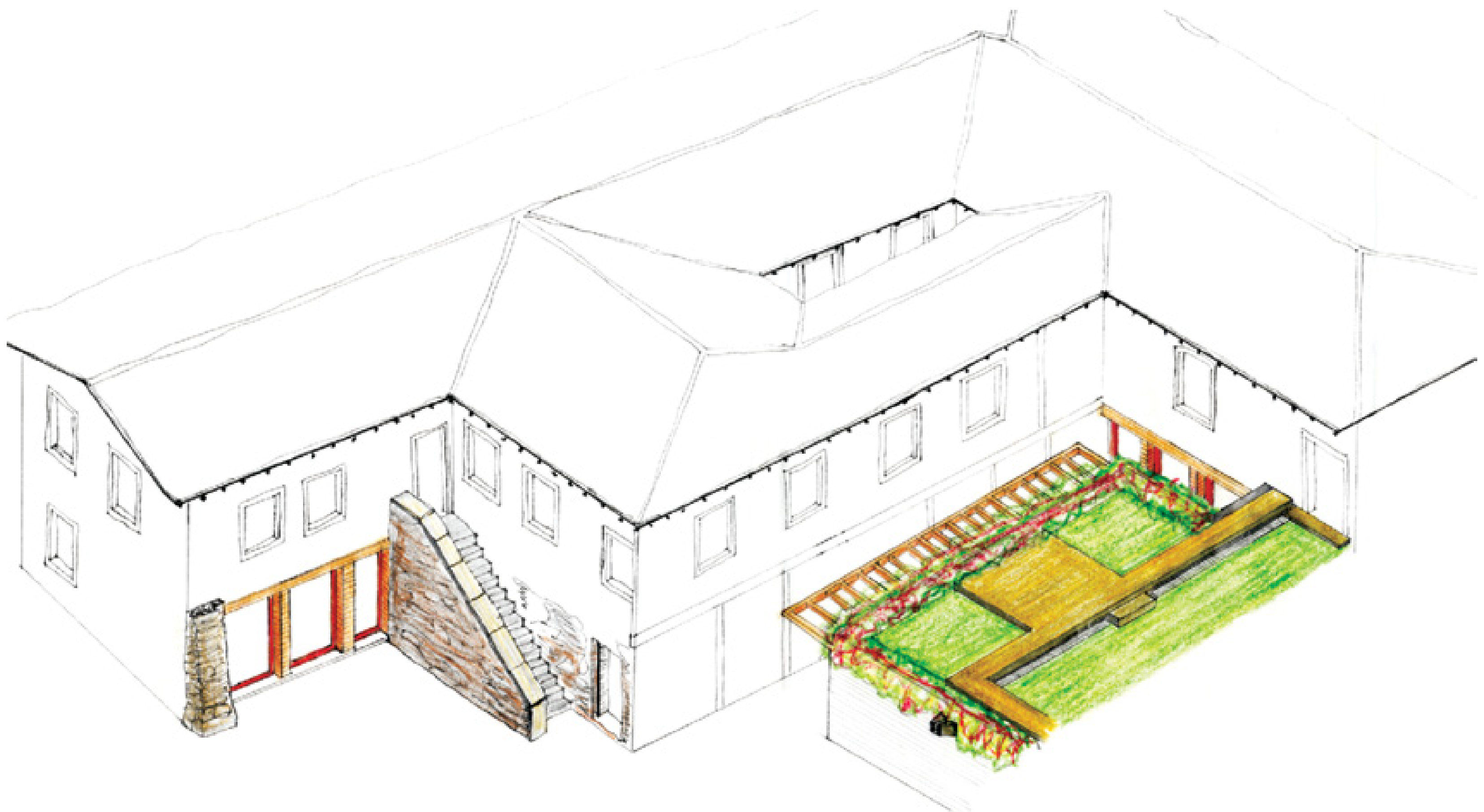




Sistemas de drenagem identificados pela pesquisa arqueológica. Fotos: Peruaçu Arqueologia, 2021



Equipe da obra participa de discussão sobre resultados da pesquisa arqueológica. O uso de máscaras deve-se ao período de pandemia, quando não foi possível compartilhar os resultados com grupos externos à obra. Foto: Peruaçu Arqueologia, 2021



Estudo preliminar analisando o conjunto das intervenções no espaço exterior. Croquis: Benjamim Saviane/Instituto Pedra, 2021

INTERVENÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Estas mesmas considerações favoreceram uma tensão dialética entre o momento em que a intervenção se concentra nas consolidações ou substituições saneadoras do arcabouço existente e o momento em que se realizam acréscimos solicitados pelo programa do museu.

O projeto previu tratamento distinto dos elementos que representam intervenções decorrentes do novo uso. É o caso da escada acessível e do elevador, de planos de vedação novos em madeira e das instalações sanitárias, implantadas em um corpo edificado exterior ao imóvel, de modo discreto na topografia do terreno, adquirindo aspecto semienterrado.

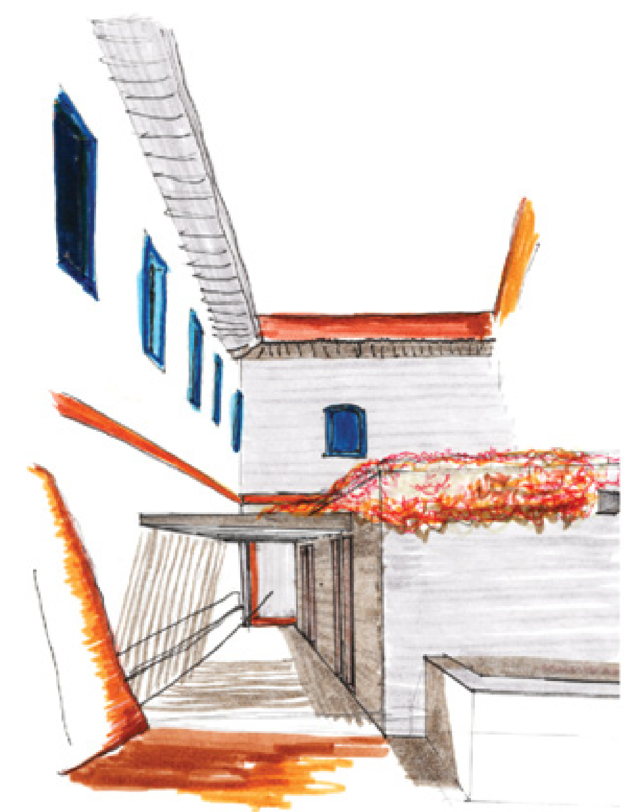
A diferenciação das intervenções com relação à arquitetura existente foi trabalhada de maneira "ambientada" à tectônica daquele contexto: o piso cimentício vermelho, com tabeiras em pedra-sabão, sem encostar nas paredes, que tradicionalmente não tinham rodapés; a introdução de esquadrias em algumas faces externas cuja abertura trazia problemas para o programa de usos e de conservação; o uso da madeira com novo desenho e ritmo de marcações em linguagem contemporânea; a complementação do programa de usos por meio de um anexo que, efetivamente, não o toca.

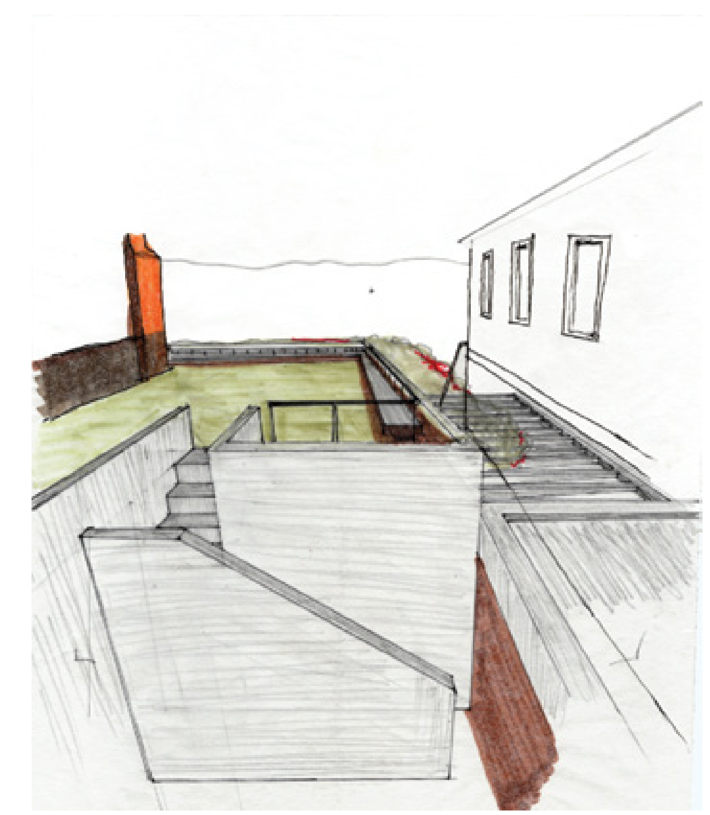
Finalmente, cabe fazer algumas considerações sobre os métodos de projeto empregados. Uma vez que a profunda compreensão da arquitetura tinha sido construída por meio do levantamento arquitetônico, a equipe de projeto se concentrou em encontrar os meios mais adequados para representar a interação entre o arcabouço existente e as zonas com maior concentração das intervenções distinguíveis. Tendo-se em conta que a materialidade existente se constitui como aspecto de difícil apreensão por meio de modelagem digital, a equipe lançou mão de desenhos manuais e maquetes físicas, sempre almejando o uso consciente desses instrumentos.

O desenho, no caso, teve como objetivo o estudo da ambientação de texturas e cores entre o existente e a intervenção, buscando maior ou menor rigor geométrico no desenvolvimento das peças gráficas, de acordo com a precisão requerida na representação; no caso, a maior precisão era solicitada nos casos de ajustes finos entre os encontros dos trechos existentes com os novos. Já os modelos físicos foram empregados como estudos rápidos, para a verificação da



Bloco de novos sanitários. Foto: Nelson Kon, 2022





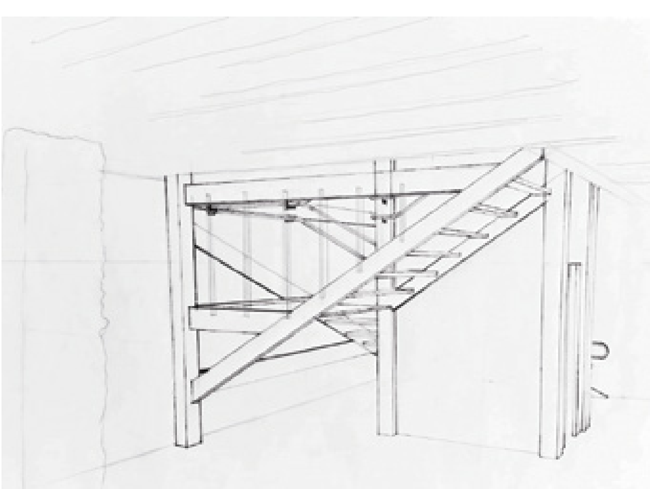
Estudos de cores, texturas e materialidade, por meio de croquis e desenhos proporcionados. Croquis: Benjamim Saviane/Instituto Pedra, 2020

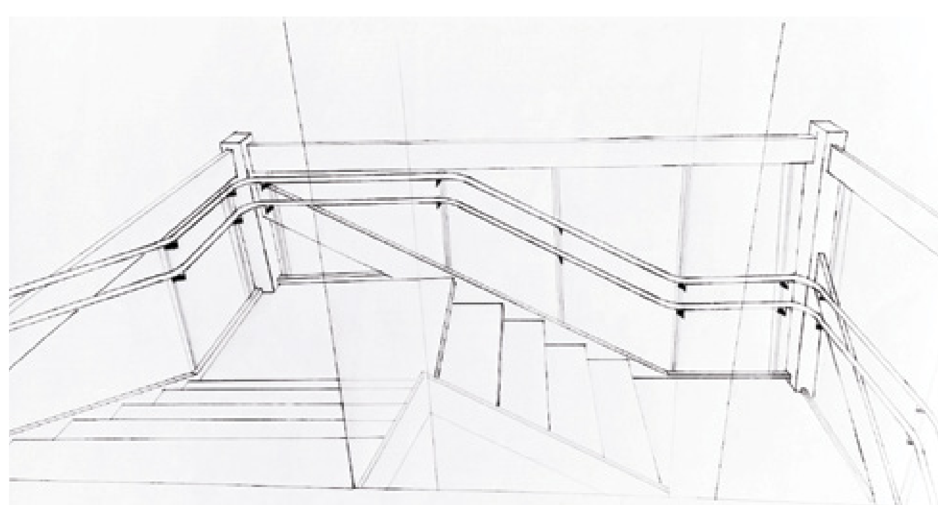


A nova escada é entendida como elemento icônico da intervenção. O ajuste de sua geometria, assim como da inserção dos elementos funcionais (corrimão e balaustrada), foi feito por meio de desenhos com rigor geométrico.
Foto: Nelson Kon, 2022
Croquis: Benjamim Saviane/ Instituto Pedra, 2021

inserção de novos elementos inteiros, como a escada interna em madeira e o bloco de serviços anexo. Para o caso do anexo, o paralelismo entre o novo volume e a lateral da casa (onde está o pergolado em concreto) foi ajustado por meio de observação óptica da maquete, de modo a se evitar um estrangulamento devido à perspectiva; com efeito, o volume anexo e a casa não apresentam alinhamento paralelo, em ação intencional de projeto para conferir maior deleite visual durante o percurso do expectador.

Por meio dessa lógica, então, é que foi possível lançar mão de materiais tradicionais com desenho contemporâneo, mesclados a materiais





efetivamente contemporâneos, sem temer uma eventual perda de unidade entre as intervenções, uma vez que a escolha de materiais é também regida pela ambientação com a tectônica do entorno (madeira para os interiores; concreto para o exterior, por exemplo).

Todos esses *artifícios* foram enxergados como instrumental metodológico de projeto, aplicado de forma consciente, com o objetivo de se obter um *moderado contraste dialético* da intervenção com relação ao existente. No caso, a *justa medida* desse contraste, buscada pelo partido da intervenção, foi a de sempre promover uma ambientação harmônica dos acréscimos a certa distância do objeto, consentindo, entretanto, a diferenciação com relação ao desenho contemporâneo à medida que o observador se aproxima da intervenção. Essa relação é aqui operada em diferentes escalas.



Croquis: Benjamim Saviane/Instituto Pedra, 2021



Foto: Nelson Kon, 2022



Foto: Nelson Kon, 2022

A continuidade do embasamento da Igreja de São Francisco enquanto elemento articulador da intervenção foi estudada por meio de pesquisas de geometria e paleta de cores/materialidade. O intuito da intervenção é promover uma homogeneização na escala da paisagem, com diferenciação entre estratos temporais à medida que o espectador se aproxima da intervenção. Croquis: Benjamim Saviane/Instituto Pedra, 2021





REFERÊNCIAS

BLUTEAU, D. Raphael. **Vocabulario Portuguez e Latino**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. Disponível em: http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1. Acesso em: 1º out. 2024.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. "Arquitetura Residencial no Barroco Mineiro". **Revista AP**, n. 5, p. 26-34, 1996.

RODRIGUES, José W. **Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944. Vol. 3.

SALVADOR, Natalia Casagrande. **Casa da Ordem ou Casa do Conde de Assumar**. Relatório de Pesquisa Histórica da Casa da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, para embasamento do restauro. Belo Horizonte, 2019.

TRINDADE, Cônego Raimundo José da. A casa de São Francisco. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 276-324, 1944. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat08.pdf. Acesso em: 7 set. 2024.

VASCONCELOS, Diogo de. **História antiga das Minas Gerais**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1904. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7552?locale=en. Acesso em: 7 set. 2024.

VASCONCELOS, Salomão de. **Breviário histórico e turístico da cidade de Mariana**. Belo Horizonte: Biblioteca Mineira de Cultura, 1947. (v. XVII.)

VASCONCELOS, Salomão de. **Marianna e seus templos**. Belo Horizonte: Gráfica Queiroz Breyner Ltda., 1938.

VASCONCELOS, Salomão de. **O Palácio de Assumar**: estudo crítico-histórico. Belo Horizonte: Gráfica Queiroz Breyner Ltda., 1937.



Detalhe do pátio central. Foto: Nelson Kon, 2022



05
O MUSEU DE MARIANA

Foto: Nelson Kon, 2023

O Museu de Mariana

JUREMA MACHADO
VIVIANE LONGO

Museus em cidades com trajetória histórica e cultural densa como a de Mariana quase sempre se voltam para o diálogo com um passado mítico e distante, como se a vida daquele lugar dissesse respeito a outro tempo e a personagens que não mais estão ali. Esse foi um dos traços da política de museus que dominou o país por muitas décadas e, mesmo não tendo esse propósito, acabou contribuindo para afastar as comunidades locais, ainda que sejam elas as responsáveis pela continuidade das mais valiosas práticas culturais.

Em 2006, no contexto da reformulação da política de museus de Mariana, esse diagnóstico levou à proposição de um "museu do imaginário", capaz de articular as ações de cultura e preservação patrimonial da cidade. Não seria mais um museu que fosse voltado para expressões eruditas, como a arte sacra e a música, valiosos e já presentes na cidade, mas que desse visibilidade às manifestações culturais populares que mantêm seu dinamismo e permanecem presentes na experiência dos habitantes de Mariana.



À direita: estudantes em visita ao museu. Foto: Jade Iasmin, 2023



Abaixo: Museu de Mariana. Foto: Nelson Kon, 2023.

Alguns anos após a proposta inicial, não implantada na expectativa da restauração da edificação que iria recebê-la, no final de 2015 adveio o rompimento da barragem de rejeitos da mineradora Samarco sobre o Córrego do Fundão, arruinando o tricentenário distrito de Bento Rodrigues e, em menor medida, várias outras povoações ao longo dos rios do Carmo e Gualaxo do Norte, atingindo o Rio Doce até alcançar o mar. Aos olhos do Brasil e do mundo, Mariana tornou-se o epicentro físico e simbólico da tragédia, ainda que a sede municipal não tenha sido diretamente afetada. A mineração, atividade que originou a povoação no século XVIII, sempre associada à ideia de opulência, mostrou sua face mais dura na contemporaneidade, desnudando uma cidade com muitas contradições, tradições ameaçadas pela flutuação da população e dos empregos precários e pelos riscos que pesam sobre a paisagem e os recursos naturais. Os valores culturais presentes, não apenas no núcleo-sede, mas também em uma grande rede de distritos e povoações rurais, com suas igrejas centenárias, festas, comidas, saberes e belezas naturais, ganharam, pela ameaça de perda, uma visibilidade maior. Ficaram mais tangíveis o desejo e a necessidade de coesão: a cidade de memorável trajetória política, eclesiástica e cultural, do passado e do presente é uma só.

MUSEU DE CIDADE E A FORMAÇÃO DO ACERVO

A compreensão desse momento particular e a importância de se fortalecer a imagem de Mariana, assim como a autoestima e a confiança de seus moradores, levaram ao desdobramento do conceito inicial. O objeto do museu passaria a ser a própria cidade, vista como um artefato capaz de amalgamar os vários tempos, expressões e valores forjados naquele lugar.

Em agosto de 2022, a Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM, na sigla em inglês para International Council of Museums) atualizou a definição oficial de "museus", enfatizando as dimensões de inclusão, compartilhamento de experiências e participação social:

> Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos.

Ao eliminar da definição antes vigente a função de *adquirir* (coleções, acervo) e ao acrescentar os objetivos de reflexão e partilha de conhecimentos, a nova definição reflete os princípios firmados pela mesa-redonda "O desenvolvimento e o papel dos museus no mundo contemporâneo", promovida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em Santiago do Chile, em 1972. A partir de então, foi adotada a tendência de criar museus dedicados a temáticas mais amplas, questões e ideias, nos quais colecionar itens de acervo deixou de ser uma função vital.



Acima: Exposição *Moradores*, exibida na abertura do museu em 2023



Abaixo: Painéis de fundo organizam o material expositivo com mínima interferência nas paredes



À esquerda: Recursos expográficos convivem com elementos arquitetônicos e pinturas parietais da casa. Fotos: Nelson Kon, 2023



Acima: Exposição *Distritos*, exibida no térreo do museu em 2023. Foto: Nelson Kon, 2023

Em 2005, os "museus de cidade" ganharam, no âmbito do ICOM, o Comitê Internacional para Coleções e Atividades de Museus de Cidades (CAMOC), envolvendo profissionais e cidadãos interessados em museus sobre o passado, presente e futuro das cidades. "As cidades precisam de museus assim como as pessoas precisam de memórias: não como um repositório de seu passado, mas como um símbolo de sua identidade e um guia para o futuro", diz Sal Cilella, diretor do Atlanta History Center, nos Estados Unidos.

O Museu de Mariana foi idealizado para ser um portal de acesso ao território do município, com suas especificidades geológicas, geográficas, sociais, históricas e culturais. Mais do que apenas descrever seu objeto, procurou criar um espaço de representação, interpretação e projeção da cidade a partir de múltiplas visões e perspectivas, abrindo-se ao presente como lugar de reflexão sobre a vida contemporânea e seu desenvolvimento futuro.



Acima: Desenhos e cores dos tapetes tecidos em sisal e feitos em serragem colorida durante as procissões



À direita: Música, artesanato, festas e celebrações alusivas ao patrimônio imaterial de Mariana e seus distritos. Fotos: Nelson Kon, 2023

FOLHINHA DE MARIANA

Criada em 1870, produzida e vendida pela editora Dom Viçoso, com tiragem anual de cerca de 250 mil exemplares, foi declarada Patrimônio Imaterial de Mariana. Apresenta o regulamento do tempo, as fases da lua, as épocas de plantio, a tabela do amanhecer e anoitecer, o calendário litúrgico, com a indicação do santo de cada dia, influenciando a escolha do nome de muitos bebês.

Carlos Drummond de Andrade, na crônica "A boa Folhinha", publicada em 1973 no Jornal do Brasil, *diz:*

> *Ela não quer iludir-nos com as pompas deste mundo. Adverte-nos que há dias de penitência, esta última comutada em obras de caridade e exercícios piedosos. Para cada dia do ano, o santo, a santa ou os santos que nos convém aceitar, como companheiros de jornada: breve companhia, companhia sempre variada, e o ano escoam sob luz tranquila, mesmo que o tempo seja brusco e haja abundância de água. Vamos à boa, veraz, singela e insubstituível Folhinha de Mariana.*



Acervo Arquidiocese de Mariana

Seu programa museológico propõe valorizar a identidade cultural dos habitantes da cidade, sua autoestima e sentimento de pertencimento em relação ao patrimônio. O diálogo entre as expressões eruditas e populares da cultura comparece como um convite à identificação e seleção de referências patrimoniais em parceria com os moradores, o que deve motivar, além de mostras temporárias, sucessivas atualizações e enriquecimentos do material exposto. Embora não colecione itens, o Museu de Mariana mantém as funções básicas de pesquisa, preservação e comunicação através da abertura à vida contemporânea e à colaboração com o público, de uma forma diferente daquela tradicionalmente oferecida nos museus.

Os módulos que iniciam o percurso expositivo têm perfil de longa duração ao tratar da história da ocupação da região mineradora a partir de 1696, quando a bandeira de Salvador Fernandes Furtado de Mendonça encontrou ouro de aluvião no rio a que deu o nome de Ribeirão do Carmo. A formação do núcleo urbano, sua institucionalização como vila e depois a transformação da cidade de Mariana, pelo papa Bento XIV, em sede do bispado e, portanto, na primeira diocese do território minerador, são temas apresentados ali.

Abaixo:
Painel retrata pessoas cujas trajetórias marcaram a história de Mariana.
Foto: Nelson Kon, 2023





Crianças são apresentadas aos temas da arqueologia e da história de Mariana

O desenho urbano, a disposição dos prédios e espaços públicos, as posturas construtivas e as características da vida social em Mariana, cujos reflexos chegam até os dias atuais, são descritos também neste primeiro bloco. São abordados a vigilância da administração portuguesa, os controles, a repressão e as práticas de segregação racial e social, assim como o burburinho das ruas, onde se encontravam proprietários de lavras e comerciantes, funcionários da administração real, fazendeiros, o clero secular, mascates, faiscadores, roceiros, artistas e artesãos, homens livres e pobres – predominantemente negros e mestiços, entre alforriados e escravizados.

Outro aspecto da vida social que perpassa todo o tempo de existência da cidade é a presença das irmandades leigas, criadas em decorrência da proibição, pela coroa portuguesa, de ordens religiosas regulares na região mineradora. As irmandades, além da construção de igrejas, da formação religiosa, das festas e celebrações, cuidavam da assistência aos seus membros, amparando doentes, viúvas, presos e desassistidos. Algumas se organizavam por ofícios, como carpinteiros, músicos, artesãos ou comerciantes; outras, pela condição de escravos, libertos, ou homens livres; outras, ainda, reuniam exclusivamente pretos ou mestiços. Intensa vida cultural foi fomentada por essas irmandades, que impulsionaram a arquitetura, a escultura, a pintura e a música.

Os dez distritos rurais de Mariana – cuja formação é praticamente contemporânea à do núcleo-sede e cujo patrimônio, material e imaterial, é indissociável da compreensão do território – são abordados por meio de narrativa construída pelos próprios moradores, em falas e fotografias, em sua maioria inéditas e feitas por fotógrafos da região. Tais distritos são: Águas Claras, Santa Rita Durão, Monsenhor Horta, Camargos, Bandeirantes, Padre Viegas, Cláudio Manoel, Furquim, Passagem de Mariana, Cachoeira do Brumado.

Aos distritos e à sede de Mariana se associa um vasto calendário de festas e procissões, com bandeiras e estandartes trazendo os distintivos das ordens terceiras, irmandades e confrarias. Nas noites de véspera das procissões, as comunidades enfeitam as ruas do trajeto com tapetes feitos de flores, serragem colorida, borra de café ou raspa de couro. Na exposição, segmentos dos tapetes, com seus desenhos e cores usuais, foram montados, emoldurados em caixas de madeira e confeccionados por pessoas da comunidade que tradicionalmente participam de sua produção.

A tradição musical, expressa, sobretudo, pela música sacra e pelas bandas, fanfarras e outras agremiações musicais, assim como as artes de entalhadores, escultores, artesãos, poetas, escritores e atores são apresentadas no museu como um elo entre as tradições e o contemporâneo.

A exposição homenageia também pessoas dos mais variados setores da vida brasileira nascidos na cidade ou adotados por ela, de origens e papéis sociais diversos. O traço comum entre essas pessoas é seu vínculo com Mariana e sua contribuição ao urdimento de um tecido contínuo entre passado e presente.

Valendo-se de questões da vida da cidade e de vestígios encontrados nas pesquisas arqueológicas regularmente realizadas no município, o programa educativo e de exposições se encarrega de trazer novas indagações e incorporá-las ao material exposto. É o caso, por exemplo, da ocupação indígena da região, antecedendo a colonização europeia, das estruturas construídas pela intensa atividade de mineração ou das sucessivas camadas de formação dos núcleos urbanos e das práticas culturais a eles associadas.

EXPOGRAFIA E ARQUITETURA

A edificação que acolhe o Museu de Mariana é uma das construções mais imponentes da cidade e data do início do século XVIII. Sua construção teria sido encomendada por Dom Brás Baltasar da Silveira, segundo governador da capitania de São Paulo e Minas de Ouro. Embora a hipótese de ter sido residência do conde de Assumar não seja confirmada, o casarão ficou associado ao personagem histórico e assim a cidade o reconhece.

O formato e a localização da edificação, no centro da então Vila do Carmo, denotam a importância política e econômica de Mariana no período colonial. Trata-se de casa bem servida – com dois andares, seis sacadas, três portas almofadadas, escadarias de pedra e madeira e um amplo telhado de nove águas –, situada no eixo de ocupação mais nobre da cidade, interligando três praças: da Sé (atual Praça Cláudio Manoel), do Chafariz (atual Praça Gomes Freire) e o Largo do Pelourinho (atual Praça Minas Gerais).

Transferido para a Igreja Católica, o edifício foi transformado no primeiro palácio episcopal. Dom Frei Manuel da Cruz, primeiro bispo de Minas, nele residiu quando chegou a Mariana, em novembro de 1748. Por todos esses atributos, a casa é assumida como o principal item de acervo do Museu de Mariana, condicionando à mínima interferência as soluções da expografia, com seus ambientes e sistemas construtivos, ao evitar a utilização de paredes ou forros como suportes, permitir a ventilação natural e o conforto ambiental e adotar um mobiliário predominantemente neutro. Para tanto, os painéis expositivos mantêm afastamentos de cerca de 2 cm das paredes, propiciando a ventilação entre as superfícies, e são fixados por cabos que os ligam a um ponto estável (barrote, frechal, esteio) acima das paredes. As iluminações adicional e funcional buscam compensar a luz que entra pelas janelas, de maneira a equilibrar a luminosidade difusa e reduzir a intensidade dos contrastes causados pela luz natural.

Recursos variados são utilizados para a apresentação dos conteúdos de forma acessível, quase sempre lúdica e participativa, valendo-se de objetos produzidos diretamente ou baseados nos saberes e ofícios da comunidade.

A narrativa se constrói a partir de diferentes fontes de informação e suportes de conteúdo, como reproduções de acervos fotográficos, iconografia de outras instituições e objetos cedidos

Abaixo: Maquete da casa palaciana que abriga o Museu de Mariana, residência do primeiro bispo de Minas e possivelmente do primeiro governador. Foto: Nelson Kon, 2023





Café do Museu de Mariana.
Foto: Nelson Kon, 2023

Logomarca do Museu de Mariana

em comodato. A falta de um acervo próprio implica uma possibilidade de aquisição ainda a ser construída com a participação dos usuários, mesmo que isso signifique referências patrimoniais e perecíveis, em vez dos tradicionais objetos.

A marca criada para o Museu de Mariana evoca a paisagem montanhosa, a sinuosidade das águas, o ser de longos braços que acena, acolhe e ludicamente domina o espaço. Suas cores aludem ao ouro e ao minério abundantes no solo local e são também utilizadas nos painéis de suporte da exposição.

Espacialmente, o térreo acolhe as funções de acesso ao museu – recepção, bilheteria, acolhimento, guarda-volumes, loja e sanitários –, além de sala de exposições temporárias e sala multimídia sobre os distritos. No segundo piso, localiza-se a exposição de longa duração.









Visitas guiadas de moradores e atividades do Projeto Educativo, 2023

O MUSEU EM ATIVIDADE

Simultaneamente à abertura do Museu de Mariana, em setembro de 2023, entrou em operação um instrumento de acordo entre o município e uma organização não governamental designada a gerir o museu, que passou a implementar a programação e manutenção, utilizando recursos incentivados. Esse que tem sido um dos maiores desafios das instituições culturais foi equacionado, de forma sólida e eficaz, para que o museu assumisse uma intensa programação desde o dia de abertura.

O programa de usos, envolvendo todos os públicos, se orienta pela mesma concepção da proposta museológica. Assim, é oferecido um espaço de reflexão sobre a cidade, seu patrimônio e suas referências culturais, sempre em um diálogo daqueles que vivem em Mariana com as questões contemporâneas.

A equipe do programa educativo foi treinada para as mediações das visitas e o uso das redes sociais e de mídia, de modo que a operação do museu se estende além da exposição ao se valer de outras portas de entrada para o universo do público. As mais variadas temáticas e linguagens artísticas são recepcionadas sob a forma de oficinas, exposições, apresentações musicais, cursos e seminários, mantendo-se a relevância e a atualização com as questões do presente e, sobretudo, atentando-se às novas gerações.

O programa educativo dirigido ao público infantil e jovem é o ponto alto da programação, ao relacionar os valores éticos e culturais da vida na cidade a conteúdos tratados pela educação formal, sempre de forma criativa, atraente e atual.

Os moradores de Mariana não apenas recepcionam a programação, mas são também seus produtores, realizadores e formadores. Trata-se de uma experiência inédita na cidade até então.





Foto: Carol Reis, 2024

FICHA TÉCNICA

INSTITUTO PEDRA

GESTÃO E IMPLANTAÇÃO DO PROJETO CULTURAL

Direção
Luiz Fernando de Almeida - Diretor-presidente
Norton Ribeiro de Aquino Ficarelli - Diretor-adjunto

Gerente administrativa
Carla Regina Santos Calixto

Coordenação de obras e implantação
Alessandro Percinoto

Coordenação de arquitetura
Benjamim Saviane
Mariana Victor

Coordenação de museologia
Viviane Longo

Comunicação e divulgação
Oscar Munhoz Neto

Gestão do projeto cultural
Alan Gualberto
Natalia Gradin

PROJETOS DE RESTAURAÇÃO

IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS

Pesquisa histórica
Natalia Casagrande Salvador

Consultoria de iconografia histórica
Percival Tirapeli

Projeto arquitetônico de restauro
Projeta Engenharia

Projetos Complementares
Lux Engenharia Projetos e Consultoria

Projeto de iluminação
Anna Turra

Projeto de sistema de proteção e combate a incêndio
Alfabeta Engenharia

Projeto de restauração de elementos integrados
MD Arquitetura e Consultoria

CASA DA ORDEM OU CASA DO CONDE DE ASSUMAR

Pesquisa histórica
Natalia Casagrande Salvador

Projeto arquitetônico
Benjamim Saviane – Instituto Pedra
Luiz Fernando de Almeida – Instituto Pedra
Mariana Victor – Instituto Pedra

Projetos complementares
Bianchi e Rolin

Projeto de sistema de proteção e combate a incêndio
Alfabeta Engenharia

Pesquisa arqueológica
Peruaçu Arqueologia

OBRAS CIVIS E DE ELEMENTOS ARTÍSTICOS

Obras Civis
Sepres Engenharia

Rede de dados e segurança patrimonial
Assistec Soluções

Restauração dos elementos artísticos integrados e da imaginária
Silvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira

Acompanhamento técnico de obra
Priscilla Fernandes

MUSEU DA CIDADE DE MARIANA

Projeto Museográfico e Plano Museológico
Expomus – Exposições, Museus, Projetos Culturais

Curadoria
Angelo Oswaldo de Araújo Santos

Produção executiva
Viviane Longo – Instituto Pedra
Lucas Florêncio Costa - Instituto Pedra

Projeto gráfico e sinalização
Paulo Schmidt

Projeto audiovisual e instalação multimídia
Estúdio Preto e Branco
Navalha Produtora Audiovisual

Cenografia
Artes Cênica Produções Ltda.

Montagem fina
Gestalt Produções Culturais

Impressão da comunicação visual
Artwork Digital
Galeria Ponto

Conservação e restauro de acervos
Natália Morita

Educação patrimonial e formação de platéia
Ana Amaral e Luciana Lamounier

Gestao e operação do Museu
Instituto Cultural Aurum

Instituto Pedra
Av. Brig. Faria Lima 1656 cj 8c
Jardim Paulistano
01451-001 São Paulo SP
+ 55 11 3031-3680
contato@institutopedra.org.br
www.institutopedra.org.br
Impresso no Brasil 2024

Dados Internacionais da Catalogação na Publicação (CIP)

I24 Igreja Casa Museu: restauro e reapropriação do Conjunto Franciscano de Mariana / Jurema Machado (organizadora) -- São Paulo : Instituto Pedra, 2024.

132p. , il. ; 25 x 30 cm

ISBN 978-85-69962-06-9

1. Arquitetura religiosa.
2. Patrimônio histórico.
3. Restauro e conservação.
4. Mariana – Minas Gerais.
I. Machado, Jurema.
II. Antunes, Álvaro de Araujo.
III. Saviane, Benjamim.
IV. Salvador, Natalia Casagrande.
V. Veloso, Tércio Voltani.
VI. Longo, Viviane.

CDD 726.0288

Índices para catálogo sistemático:

1. Arquitetura religiosa – restauro e conservação 726.0288

Ana Cláudia Martins - Bibliotecária
CRB-8/8246

Este livro foi composto em Articulat CF e impresso na Leograf em papel Couché fosco 120g e Duodesign 250g. Tiragem de 1.000 exemplares

Lei de Incentivo à Cultura
Lei Rouanet

Apoio
BNDES

Patrocínio
INSTITUTO CULTURAL VALE

Parceria
PREFEITURA DE MARIANA

Realização
instituto pedra
IPHAN
MINISTÉRIO DA CULTURA
GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO



Lei de Incentivo à Cultura
Lei Rouanet

Apoio
BNDES

Patrocínio
INSTITUTO CULTURAL VALE

Parceria
PREFEITURA DE MARIANA

Realização
instituto pedra
IPHAN
MINISTÉRIO DA CULTURA
GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO